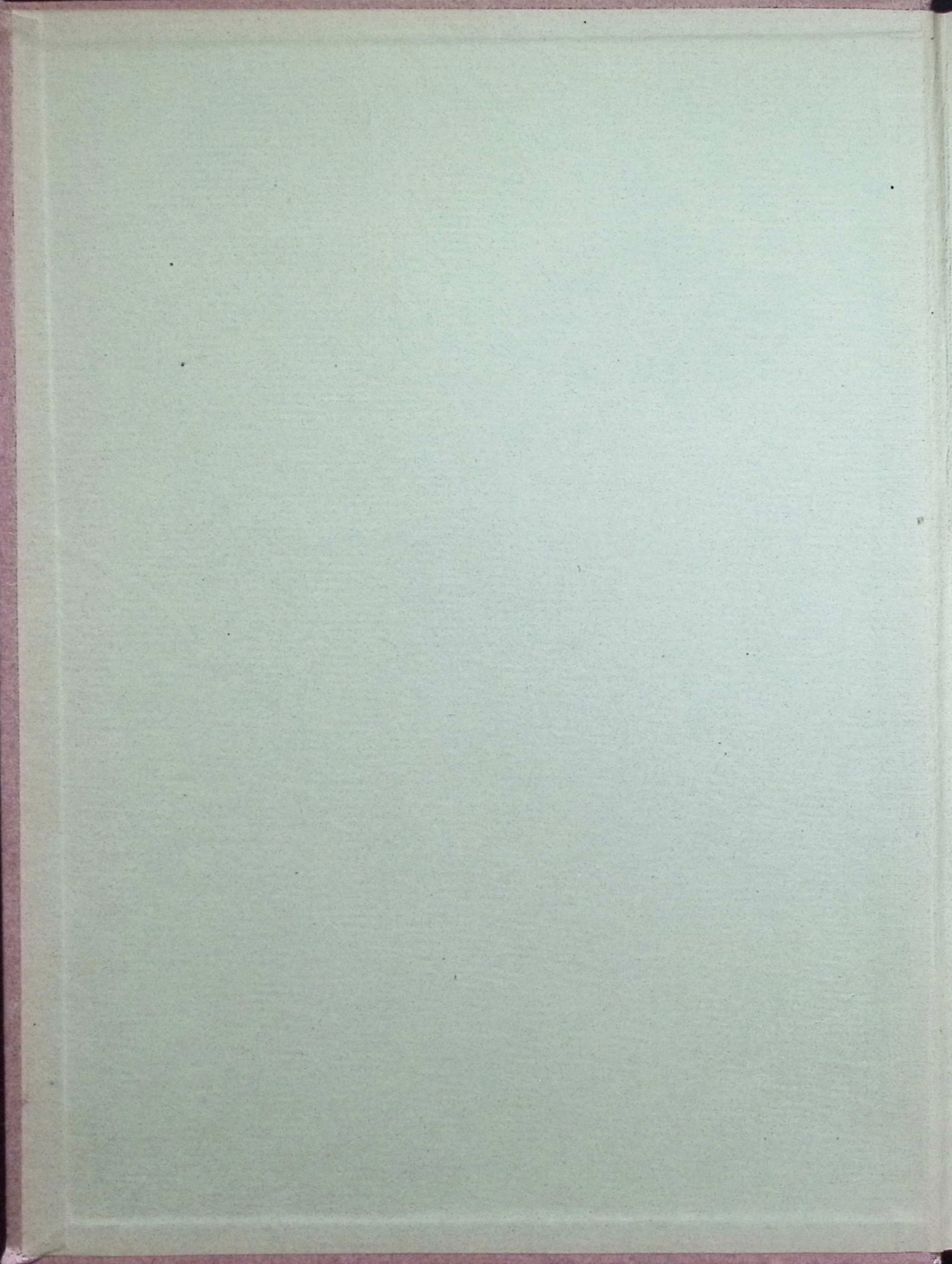
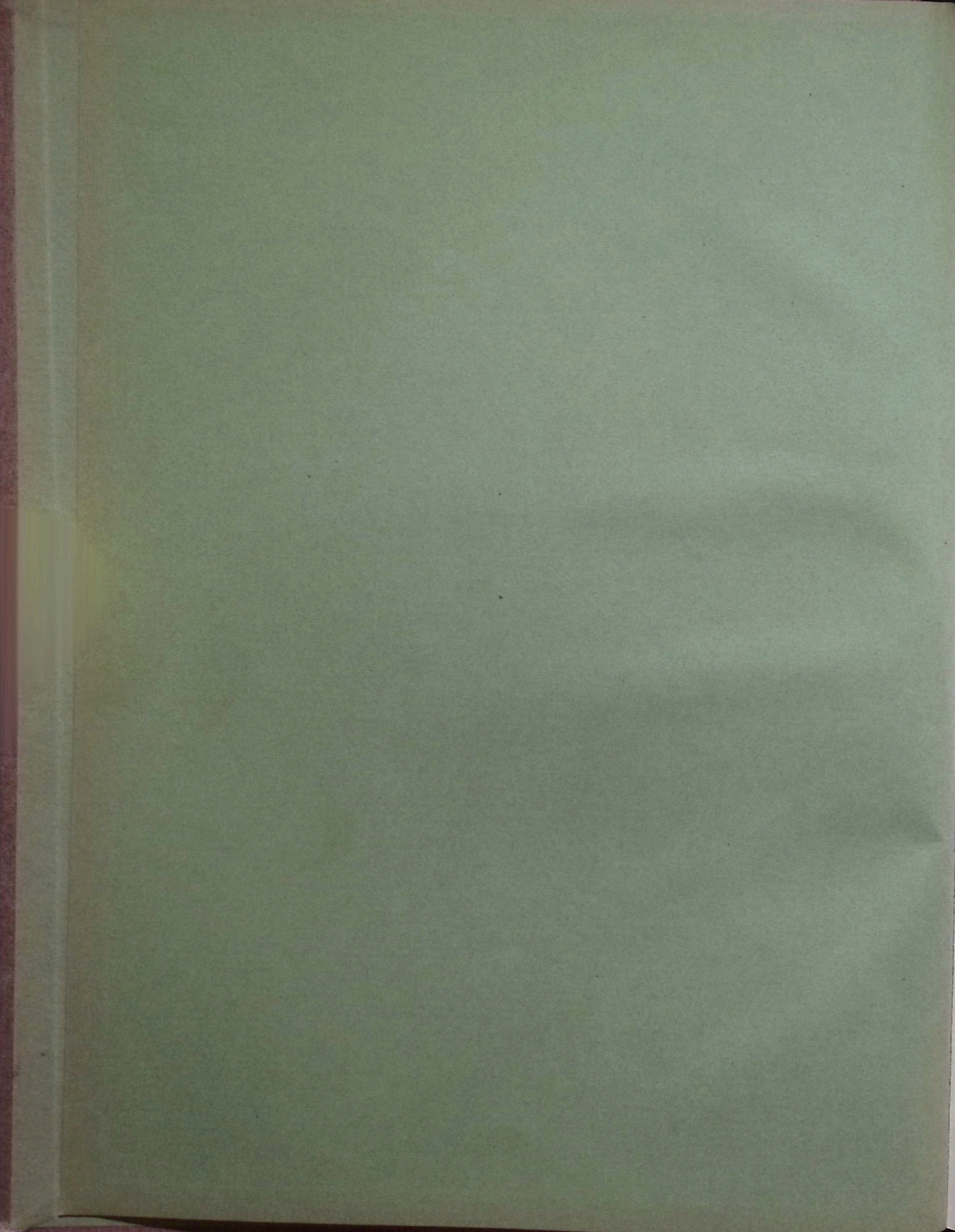
Moderne Keramik

von Richard Borrmann





MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN VON JEAN LOUIS SPONSEL

V. RICHARD BORRMANN: MODERNE KERAMIK

MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES

HERAUSGEGEBEN VON

JEAN LOUIS SPONSEL

V.

RICHARD BORRMANN: MODERNE KERAMIK



VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER IN LEIPZIG

MODERNE KERAMIK

VON

RICHARD BORRMANN

MIT 110 ABBILDUNGEN

DRITTES TAUSEND



VERLAG VON HERMANN SEEMANN NACHFOLGER IN LEIPZIG

Gedruckt bei
E. Haberland in Leipzig-R.



Fig. 1. Steinzeugarbeiten von Auguste Delaherche in Paris.
Aus: Bilderschatz für Kunstgewerbe.

Einleitung.

Eine Studie über moderne Keramik im Rahmen dieser Veröffentlichung stellt sich nicht zur Aufgabe, die gesamte Produktion unserer Zeit auf keramischem Gebiete zu behandeln, sie will nur diejenigen Zweige hervorheben, welche künstlerische Ziele verfolgen. Alles rein Technische, alles was zur Fabrikware und Massenfabrikation, zur industriellen Ausbeutung gangbarer Muster gehört, scheidet aus. Aber auch innerhalb der eigentlichen Kunstkeramik bedarf der Stoff seiner festen Umgrenzung: es soll nur von Leistungen selbständigen künstlerischen Gepräges und moderner Richtung die Rede sein. Diese Umgrenzung hat ihre Berechtigung. Das Moderne, wie es hier verstanden wird, bedeutet nicht mehr bloss einen vorübergehenden Wandel des Geschmacks, sondern hängt eng zusammen mit einer neuen Richtung im Kunstleben unserer Zeit überhaupt. Tritt uns doch seit dem letzten Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts auf allen Gebieten kunstgewerblicher Thätigkeit eine Bewegung entgegen, die nicht wie bisher nach überkommenen Vorbildern arbeiten, im Kostüm vergangener Zeiten einherwandeln will, sondern bestrebt ist, frei nach dem jedesmaligen Zwecke, in Anpassung an das moderne Leben zu schaffen und ihre Formenwelt zu gestalten. So jung diese Bewegung ist, so hat sie doch bereits zu einem Umschwung geführt, und es lohnt wohl der Mühe, durch einen geschichtlichen Rückblick auf ihre Entwickelung und deren Vorboten sich Rechenschaft zu geben von dem, was erstrebt und was erreicht ist. Wie überall wird auch hierbei die Kenntnis des Entwickelungsganges zum schnelleren Verständnis des Neuen führen.

Zur rechten Zeit stellte sich an des Jahrhunderts Wende die grosse Centenarausstellung in Paris ein, um die Ergebnisse eines Jahrzehnts kunstgewerblicher Arbeit gleichsam Revue passieren zu lassen. Niemand wird behaupten, dass sie diesen Zweck auf allen Gebieten erreicht habe, — auf keramischem Gebiete jedoch war die Ausstellung reich beschickt. Es kam hinzu, dass in Paris, wie für alle Kunstzweige, so auch für die Keramik, eine retrospektive Ausstellung veranstaltet wurde, welche — wenigstens für Frankreich — die hauptsächlichsten Leistungen auch der weiteren Vergangenheit vorzuführen bestimmt war.

So erschien das Bild, das Paris von der Kunsttöpferei unserer Zeit bot, nahezu vollständig und erschöpfend. Und selbst wenn es Lücken aufwies, so konnte es doch die Ueberzeugung festigen, dass die zeitgenössische Keramik technisch wie künstlerisch in erfreulichem Aufschwunge begriffen ist, der auch für die Zukunft zu den besten Hoffnungen berechtigt.

Ueberblickt man das vor zwei Jahren in Paris Dargebotene, so kann kein Zweifel darüber herrschen, dass es samt und sonders unter dem Einflusse derjenigen Richtungen stand, welche in dem für die moderne Keramik so entscheidungsvollen Jahre der Weltausstellung von 1889 ans Licht traten. Alles Neue, was sich damals herausgebildet hatte, sollte Früchte tragen und erschien im Jahre 1900 wieder auf dem Plan; man kann das Jahr 1889 geradezu als das Geburtsjahr der modernen Keramik bezeichnen.

Zwei Länder traten in jenem Jahre mit neuen bahnbrechenden Erscheinungen in den Vordergrund, Frankreich und Dänemark. Beide stehen auch heute noch an der Spitze der modernen Keramik. Beide haben zwar — worauf gleich von vornherein hingewiesen werden soll — die Anregungen von ausserhalb, von China und Japan, erhalten, beide haben aber die empfangenen Anregungen zu durchaus selbständigen künstlerischen Leistungen zu verarbeiten gewusst.

In Dänemark hatte man durch die konsequente Anwendung der Bemalung unter der Glasur, sowie durch einen vom historischen Ornament abgekehrten Dekor mit Naturmotiven im Porzellan einen neuen Stil geschaffen, der überaus anregend auf die gesamte zeitgenössische Produktion eingewirkt hat.

Die Franzosen haben durch die Aufnahme des Steinzeugs und durch dessen künstlerische Behandlung mit farbigen Glasuren der europäischen Kunsttöpferei ein neues, bisher vernachlässigtes Feld gewonnen.

Auch eine dritte Gattung wurde im letzten Jahrzehnt in Frankreich zuerst zu neuem Leben gerufen: die mit metallischem Lüster dekorierten Fayencen und Steingutarbeiten.

Eine vierte Gruppe schliesslich knüpft an die Technik alter Volkskunst, die im bäuerlichen Betriebe oder als Hausindustrie weiter gelebt hat, an und sucht sie wieder zu künstlerischer Höhe zu leiten. Es sind dieses die Arbeiten mit aufgetragenem Thonschlicker oder aus einem deckenden Anguss ausgekratzten Verzierungen.

Diese vier keramischen Gruppen wiegen im heutigen Betriebe dermassen vor, dass einer der edelsten Zweige, die Fayencemalerei, dagegen völlig in den Hintergrund getreten ist. Das einzige Holland hat sich auf seine grosse Vergangenheit besonnen und in Delft, freilich in entschiedener Nachahmung der altberühmten Fabrikation, Fayencen in der alten Technik herzustellen versucht. Es sind jedoch Anzeichen vorhanden, welche eine Neubelebung dieser schönen Kunst im modernen Sinne auch an anderen Orten erhoffen lassen und es ist nicht zu vergessen, dass ihr bereits eine wichtige Rolle in der Neuzeit zugefallen war.

Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gab es in der Keramik — abgesehen von der Terracotta für Bauzwecke — nur eine Gattung von künstlerischer Bedeutung, das Porzellan, das in den aus dem 18. Jahrhundert herübergeretteten staatlich unterhaltenen Manufakturen eine Treibhausexistenz führte. Der Betrieb gipfelte in der Anfertigung grosser Prachtvasen mit farbigen Fonds, Vergoldung und Bildmalerei, welche zu Geschenken an Fürstenhöfe oder verdiente Personen, zur Ausstattung öffentlicher Gebäude bestimmt waren und heute kaum eine höhere Anerkennung als die der technischen Leistung herausfordern.

Das seit der Epoche der Weltausstellungen und durch die Gründung von Kunstgewerbe-Museen und Unterrichtsanstalten lebhaft entfachte Interesse an den Werken alter Kunst führte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts allent-



Fig. 2. Wandbekleidung aus emaillierten Fliesen, entworfen von P. Sédille, ausgeführt von J. Loebnitz, Paris 1878. 710 mm breit.

Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

halben zur Nachbildung. Wie in allen Zweigen des Kunsthandwerks galt es auch in der Keramik zunächst die Kunstfertigkeit und Technik der Alten wiederzugewinnen und den Geschmack daran zu bilden. Man lese die Berichte über die Ausstellungen zu Paris (1867) und Wien (1873) und wiederum zu Paris (1878). Die Reproduktion des historischen Materials spielte einen Haupttrumpf aus. Unter dem Einflusse von Vorbildern und Kunstlehren fabrizierte und imitierte man italienische Majoliken, deutsches Steinzeug, Palissy- und Henry II-Ware, Fayencen von Rouen und Rhodisches Geschirr, kurz alle Haupttypen der historischen Keramik; man kopierte und ward froh der Anerkennung für stilgerechte Durchführung. Man kam freilich auf diesem Wege nicht weiter, umso weniger als die Reihe der Nachbildungen bald ablaufen und das Verlangen nach neuen Formen und Kunstmitteln wach rufen musste. Aber man hatte doch manches erreicht. Das keineswegs gering einzuschätzende Verdienst dieser reproduzierenden Thätigkeit war die Wiedergeburt der Fayence. Sie ward die Lehrmeisterin der modernen Keramik und ihr vornehmlich ist es zu danken, wenn wieder ein lebhafteres Interesse dafür in der Oeffentlichkeit wach gerufen worden ist.

In Paris war, wie erwähnt, jene Periode der Reproduktion durch eine retrospektive Abteilung vertreten. Obwohl keineswegs vollständig und auch nur auf Frankreich beschränkt, liess dieselbe doch die wichtigsten Stufen der Entwickelung innerhalb der letzten fünfzig Jahre erkennen. Mit Recht hatte man das Hauptgewicht auf die technischen Versuche und Errungenschaften gelegt, als den bleibenden Gewinn in der Nachbildung des Alten. Unterliegt es doch keinem Zweifel, dass an dem Aufschwunge der modernen Keramik die Chemie den thätigsten Anteil gehabt und ein grosses Verdienst zu beanspruchen hat. — Es war belehrend und interessant zugleich, in Paris die Arbeit der nächsten Vergangenheit solchergestalt im historischen Lichte betrachten zu können. Auch heute noch wird man die ersten Versuche der Bemalung der rohen Zinnglasur, der Malerei unter durchsichtiger Glasur als nicht unwichtige Dokumente in der Geschichte der modernen Kunsttöpferei betrachten, sind es doch diejenigen Verfahren, nach welchen sich auch die beiden Hauptzweige der historischen Fayencen, die europäische von der orientalischen scheiden. Das gemeinsame beider Unterarten der Fayence, von denen später noch ausführlich die Rede sein wird, ist die Bemalung eines den gemeinen porösen Töpferthon deckenden Malgrundes; erst in weiterem Sinne ist dazu die Bemalung eines im Ofen weissbrennenden ungedeckten Scherbens zu rechnen.

Von dem Malverfahren verschieden, und daher streng genommen nicht der Fayence zuzuzählen, ist der Emaildecor. Unter Emails im eigentlichen Sinne versteht man opake Schmelzflüsse, welche den Scherben ganz oder teilweise decken. Sie bedürfen daher auch keines besonderen Untergrundes. Eine Schwierigkeit besteht nur darin, die Emails beim Schmelzen im Ofen am Ineinanderfliessen zu hindern. Man trägt zu diesem Zwecke entweder zähflüssige Emails auf, welche auch im Fluss nicht über die Konturen hinaustreten, oder stellt die Konturen des Musters aus unschmelzbarem, die Farben einschliessenden Anguss, den sogenannten toten Rändern, her. Diese dem orientalischen Altertum und der Keramik des Islam geläufige Technik hatte der Franzose Léon Parvillée bei der Wiederherstellung der Wandfliesen der schönen „Grünen Moschee" und des benachbarten Grabmonuments Sultan Mohammed's I. († 1421) in der alten Türkenhauptstadt Brussa kennen gelernt und zuerst wieder in die moderne Keramik Frankreichs eingeführt. Auch in Deutschland hat die so vielseitige und rührige Fabrik von Villeroy & Boch in Mettlach technisch vortreffliche Arbeiten dieser Art — z. B. die Fliesenbekleidung im Haupttreppenhause des

Königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin — geliefert. — Bei den leichtflüssigen, durchsichtigen Farbglasuren begegnet man der Gefahr des Ueberlaufens und Zusammenfliessens dadurch, dass man das Muster durch Abformen aus Matrizen mit entsprechenden Vertiefungen mit erhabenen Rändern herstellt. Dadurch entstehen gleichsam Zellen, welche die Schmelzflüsse trennen. Auch dieses für die spanischen Wandfliesen (azulejos) des 16. Jahrhunderts beliebte Verfahren wurde zuerst im Jahre 1878 durch Théodore Deck wieder aufgenommen. Deck selbst bezeichnete es in Ermangelung eines geeigneten keramischen Fachausdrucks als émail cloisonné.

Die emaillierten Fayencen eignen sich vorzugsweise zu Wandverkleidungen und Flächendekorationen und haben namentlich in Frankreich und England, aber auch bei uns in Deutschland weite Verbreitung im Baugewerbe gefunden. Die Verwendung der Fayence in der Architektur war überhaupt das grosse Ereignis in der Weltausstellung von 1878 auf keramischem Gebiete und jedenfalls das wichtigste Ergebnis aller retrospektiven Bestrebungen jener Zeit. Farbig glasierte Thonplatten wurden als Flächenschmuck in das Eisengerüst der Konstruktion eingefügt, womit ein Prinzip durchgeführt wurde, wie es nicht passender für Gelegenheitsbauten und dekorative Anlagen gedacht werden kann. — In dieser Art waren namentlich drei Portale des Ausstellungspalastes auf dem Champ de Mars verziert, deren keramischen Schmuck man dreien der bewährtesten Firmen Jules Loebnitz, Boulenger & Co. und Théodore Deck anvertraut hatte.

Das von P. Sédille entworfene Hauptportal mit Fliesenfeldern von J. Loebnitz, von denen Fig. 2 eine für das Berliner Kunstgewerbe-Museum erworbene Probe giebt, zeigt Ornamente aus zähflüssigen, opaken Emails ohne trennende Schutzränder von tadelloser, in den Konturen scharfer und sauberer Ausführung. — Deck hielt bei seinem Portal an den von ihm eingeführten émaux cloisonnés fest. — Ein viertes Bauwerk war der Pavillon der Stadt Paris, und wer das schmucke Gebäude gesehen hat, kann nur bedauern, dass man das damals befolgte Princip in neuerer Zeit so gut wie ganz verlassen hat. Nur einzelne Panneaux von Loebnitz und Utzschneider erinnerten auf der Centenar-Ausstellung wie verschämt an jene älteren Leistungen.

Neben den Versuchen mit den technischen Verfahren liefen die Versuche zur Wiedergewinnung der alten Farben. Auch hier ist Decks Name an erster Stelle zu nennen; er hat die brauchbarsten, in langer, erfolgreicher Praxis erprobten Rezepte in seinem vortrefflichen Handbuche der Fayence veröffentlicht[1]). Zu den wichtigsten zählen die türkisblaue Glasur, der rote Kupferlüster wie die Verwendung von Goldfonds unter Glasur als Folie für transparente Emails, ein Verfahren, mit dem vor allen Th. Deck im Jahre 1878, aber auch die keramischen Fabriken von Minton und Worcester in England hervortraten. Grössere Beachtung verdienen — im Hinblick auf die neueste Zeit — die Versuche mit verschiedenfarbigen Glasuren, und damit betreten wir ein Feld, das einem wesentlichen Teile der modernen Keramik geradezu das Gepräge verliehen hat.

---

[1]) La Faïence par Théodore Deck céramiste. Paris 1887, maison Quantin.

I. Der Einfluss von China und Japan.

Bereits zu Anfang ist mit einem Worte der Anregungen gedacht, die von China und Japan sich für die moderne Keramik ergeben hatten. In der That ist kein Faktor von tiefeingreifenderem Einflusse auf die gesamte dekorative Kunst der Neuzeit gewesen, als die ostasiatische Kunst, namentlich die japanische. Wie man die Nachahmung des Japanischen als die letzte Stufe in der Reproduktion der historischen Stile bezeichnen kann, so war sie gleichzeitig der erste Schritt zur Befreiung vom Zwange der Schultradition. Der Japonismus ist geradezu zur Brücke geworden, die auch unsere moderne dekorative Kunst wieder in ein näheres Verhältnis zur Natur hinübergeleitet hat. Hierin aber erblicken wir die Grundlagen für eine gesunde und selbständige Weiterentwickelung von Ornament und Dekoration. Namentlich in Dänemark hatten Männer wie Bindesböll und Krohn die erzieherische Bedeutung der japanischen Kunst zu würdigen gewusst; sie führte dort im Verein mit nordischen Ueberlieferungen in kurzer Zeit zu einem förmlichen Wandel des Kunstgeschmackes. Aber auch in Frankreich, im Lande der Kunsttradition, griff man, zunächst freilich mehr der Abwechslung wegen, das Neue begierig auf.

Bereits im Jahre 1869 hatte der Maler Laurent Bouvier Poterien in bäuerlicher Technik gefertigt, die sich an japanische Vorbilder anlehnten. Seine Arbeiten waren schnell in die Hände von Sammlern und Liebhabern gewandert, womit nur die Thatsache erhärtet wurde, dass man sich an der Nachbildung der historischen Vorbilder satt gesehen hatte. Bouviers Beispiel war aber auch in einer anderen Beziehung wichtig, er eröffnete den Reigen moderner Maler und Bildhauer, welche sich aus Liebhaberei der Töpferei gewidmet haben.

Worin aber bestehen nun die Einwirkungen Japans auf die moderne Kunsttöpferei? In der Malerei Chinas oder Japans, und so auch in seiner Keramik, erschliesst sich uns eine ganz neue Formen- und Darstellungsweise, innerhalb deren sich zwei Grundrichtungen der Dekoration unterscheiden lassen:

Der Dekor ist entweder koloristisch und beschränkt sich auf einfarbige oder gemischte Glasuren bei sparsamster Verwendung von Ornamenten, oder er ist naturalistisch, das heisst, er setzt an Stelle des stilisierten Ornaments, wie es die europäische und die orientalische Kunst kennen, Naturformen ohne Stilisierung und Umbildung.

Bei uns und bei den Orientalen handelt es sich bei der Verzierung von Geräten zumeist um eine ornamentale Komposition, die der Gestalt des zu verzierenden Gegenstandes und seiner Teile angepasst wurde. Der Rand eines Tellers, sein Boden, Körper, Hals und Fuss einer Vase werden besonders und sinngemäss verziert. Anders verfährt der Japaner. Hier ist der Dekor kein symmetrisch kom-

poniertes Ornament, sondern eine frei auf das Gerät hingeworfene Skizze, seien es natürliche Pflanzen, Lebewesen oder Landschaften. Das Gerät erscheint einfach als das Substrat für eine beliebige Darstellung; man bemalt eine Thonvase gerade so wie man eine ebene Fläche bemalen würde, unbekümmert um ihre Form und Gliederung. Immer geht der Japaner auf Flächenwirkung aus. Zu gute kommt ihm ferner eine erstaunlich sichere und frische Naturbeobachtung, ein Vermögen, Dinge in ihrer momentanen Erscheinung, auch in der flüchtigsten Bewegung zeichnerisch festzulegen, die für unser Auge etwas geradezu Verblüffendes haben.

Der naturalistische Dekor Ostasiens hat zwar im 18. Jahrhundert bereits den europäischen Porzellanstil bestimmt, wie ein Jahrhundert früher die Delfter Fayencemalerei, in voller Konsequenz erscheint er indessen erst in der Richtung verwirklicht, welche der dänische Porzellanstil unserer Zeit genommen hat. In nicht minderem Grade aber sind China und Japan auch in dem zweiten, dem koloristischen Dekor die Lehrmeister unserer Zeit geworden.

In China gehören die farbig glasierten Porzellane — ohne jedes Ornament — zu den ältesten und am meisten geschätzten Erzeugnissen. Am bekanntesten sind die weissglasierten (blancs de Chine) und die seladonfarbigen Porzellane. Ihnen folgten die gefleckten, aus verschiedenen Farben zusammengesetzten Glasuren mit Abtönungen und Schattierungen, die erstmals durch Zufall entstanden und Gefallen erregend, mit wachsender Kunstfertigkeit absichtlich erzeugt wurden.

In den grossen Sammlungen europäischer Liebhaber chinesischen Porzellans finden sich diese Porzellane mit Farbglasuren nur spärlich vertreten, am meisten noch in der schönen Sammlung Franks im British-Museum; der europäische Geschmack bevorzugt das dekorierte Genre. Desto mehr geschätzt sind sie in Amerika. Wer die vortrefflichen Farbendrucke des von S. W. Bushell herausgegebenen Prachtwerkes[1]) über die Sammlung W. Thompson Walters in Baltimore in die Hand nimmt, wird dort Abbildungen der erlesensten Exemplare dieser farbigen Gattung finden, welche die Vorliebe für dieselben wohl begreiflich erscheinen lassen.

Zahlreich sind die Typen und ebenso sinn- und geistreich die chinesischen Bezeichnungen dafür, die ein aufs höchste verfeinertes malerisches Empfinden bekunden. — Vielleicht die reichste Skala bieten die grünen Glasuren, neben reinem Grün besonders die durch rot und gelb gefleckten Töne. Chinesische Quellen sprechen von Aalhaut-Glasuren — diese haben eine olivgrüne, ins gelbliche spielende Farbe, ferner von Schlangenhaut-Glasuren in ebenfalls grünen, verschiedenfarbig gefleckten und schillernden Tönen. Bis zum Raffinement gesteigert erscheinen Versuche, welche die Patina alter Bronzen oder die Adern und Schichtungen edler Gesteine imitieren. Die glänzendsten Farbenwirkungen aber entfalten die aus dem Kupfer gewonnenen Rotglasuren, — sie waren es auch, welche unsere Techniker und Chemiker zur Nachahmung reizten.

In der retrospektiven Abteilung der Centenar-Ausstellung begrüsste man mit Freude wieder Porzellane von Ernest Chaplet, einem der ersten neuen Keramiker, der in künstlerischer Absicht die Farbenporzellane der Chinesen — darunter selbst die schwierigen grünen Töne — nachzuahmen versucht hatte. Seine Arbeiten, deren noch an anderer Stelle Erwähnung geschehen wird, werden immer einen Ehrenplatz in der modernen französischen Keramik beanspruchen; sie sind zum guten Teile in Privathände gelangt, die schönsten vielleicht in den Besitz des Herrn Octave Grousset in Paris. Einzelne auserlesene Stücke besitzt das Musée du Luxembourg. Besucher der Aus-

[1]) S. W. Bushell: Oriental ceramic art, illustrated by examples from the collection of W. T. Walters. New York 1897—99.

stellung von 1889 werden sich ferner des Erfolges entsinnen, den Chaplet bereits damals auch mit seinen Kupfer-Rotporzellanen errungen hatte; hier aber reichen die technischen Versuche anderer noch in frühere Zeit hinauf.

Unter allen färbenden Metalloxyden ist das Kupfer vielleicht das vielseitigste und für den Keramiker wichtigste. In Verbindung mit Bleiglasuren ergiebt es das von den deutschen Oefen her bekannte Grün, mit Alkalien liefert es das türkisfarbige Blau; am schwersten herzustellen sind die roten Glasuren; bei ihrer Erzeugung wirken chemische Kräfte bestimmend ein und es ergeben sich mannigfache Farbenspiele lediglich als Folge des Brandes. Entwickelt sich nämlich bei reduzierter Flamme Kupferoxydul, so entsteht das leuchtende Blutrot (sang de boeuf), eine der schönsten Farben, über die die keramische Technik verfügt. Wird dann wieder durch Sauerstoff-Zufuhr der Brand verstärkt und eine höhere Oxydationsstufe erreicht, so entstehen blaue Töne; dazwischen liegen wieder blaurote, violett gefleckte Töne in allen Uebergängen und Abstufungen. Es ist, wie gesagt, schwierig, den Brand so zu regeln, dass reine Töne zutage treten; die reine Rotglasur ist deshalb ein verhältnismässig seltenes, freilich desto höher geschätztes Produkt, in den meisten Fällen spielen Zufälligkeiten mit; am häufigsten sind die gefleckten, die sogenannten geflammten Töne (flammés). Wir werden ihnen in der modernen Keramik noch genugsam begegnen. — Die schönsten Rotglasuren hat die klassische Zeit der chinesischen Porzellanfabrikation während der Regierung des Kaisers Kanghi (1660—1722) hervorgebracht; ausgezeichnete geflammte Glasuren sind zur Zeit von Kienlung, im 18. Jahrhundert geschaffen. Auch neuerdings haben die Chinesen die alte Kunstfertigkeit wieder aufgenommen und mit leidlichem Erfolg flammés erzeugt, die auch auf den europäischen Markt gekommen sind.

Die europäischen Versuche mit dem chinesischen Rot sind an verschiedenen Stellen, und, wie es scheint, unabhängig voneinander gemacht, haben aber nicht überall zu Ergebnissen geführt. Bereits 1848 war es dem technischen Leiter der Staatsmanufaktur von Sèvres, de Salvétat, gelungen, Kupferglasuren zu erzeugen, ohne dass indes seine Versuche, welche der keramischen Sammlung von Sèvres verblieben, Nachfolge gefunden hatten. Erst 30 Jahre später fertigte der Fabrikant Bünzli in Krummnussbaum bei Wien weitere Arbeiten dieser Art; in Frankreich unternahm etwa gleichzeitig Th. Deck Versuche, sowohl auf Porzellan, als auch schon auf Steinzeug, mit denen er im Jahre 1880 in einer Ausstellung der Union centrale des arts décoratifs hervortrat. In grösserem Umfange indessen sollte — dank den Versuchen des Chemikers der Manufaktur, Dr. Seger —, die Herstellung von Rotporzellanen der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin gelingen. Bereits 1884 führte eine Ausstellung im Kunstgewerbe-Museum daselbst zum ersten Male eine stattliche Anzahl wohlgelungener Arbeiten dieser Art dem Publikum vor Augen. Segers Rotglasuren waren von grosser Reinheit und Schönheit. Man sah Vasen verschiedener Grösse und grosse Lampenkörper von tadelloser Ausführung, in vollständigen, auf Uebereinstimmung des Dekors berechneten Sätzen.

Die Berliner Rotporzellane und Flammés waren der erste bedeutende und erfolgreiche Versuch in der modernen koloristischen Richtung und sie bilden noch heute einen Ruhmestitel der Königlichen Manufaktur. Es ist daher nur billig, wenn wir diese Arbeiten an die Spitze ihrer Gattung stellen. In Fig. 3 und 4 ist eine grössere Anzahl nach Formen und Farben verschiedener Stücke zusammengestellt, darunter ältere Versuchsstücke aus der Zeit Segers und neuere.

Die rechts von der Mittelvase stehende Flasche in Fig. 4 veranschaulicht besonders deutlich den im Brande sich entwickelnden

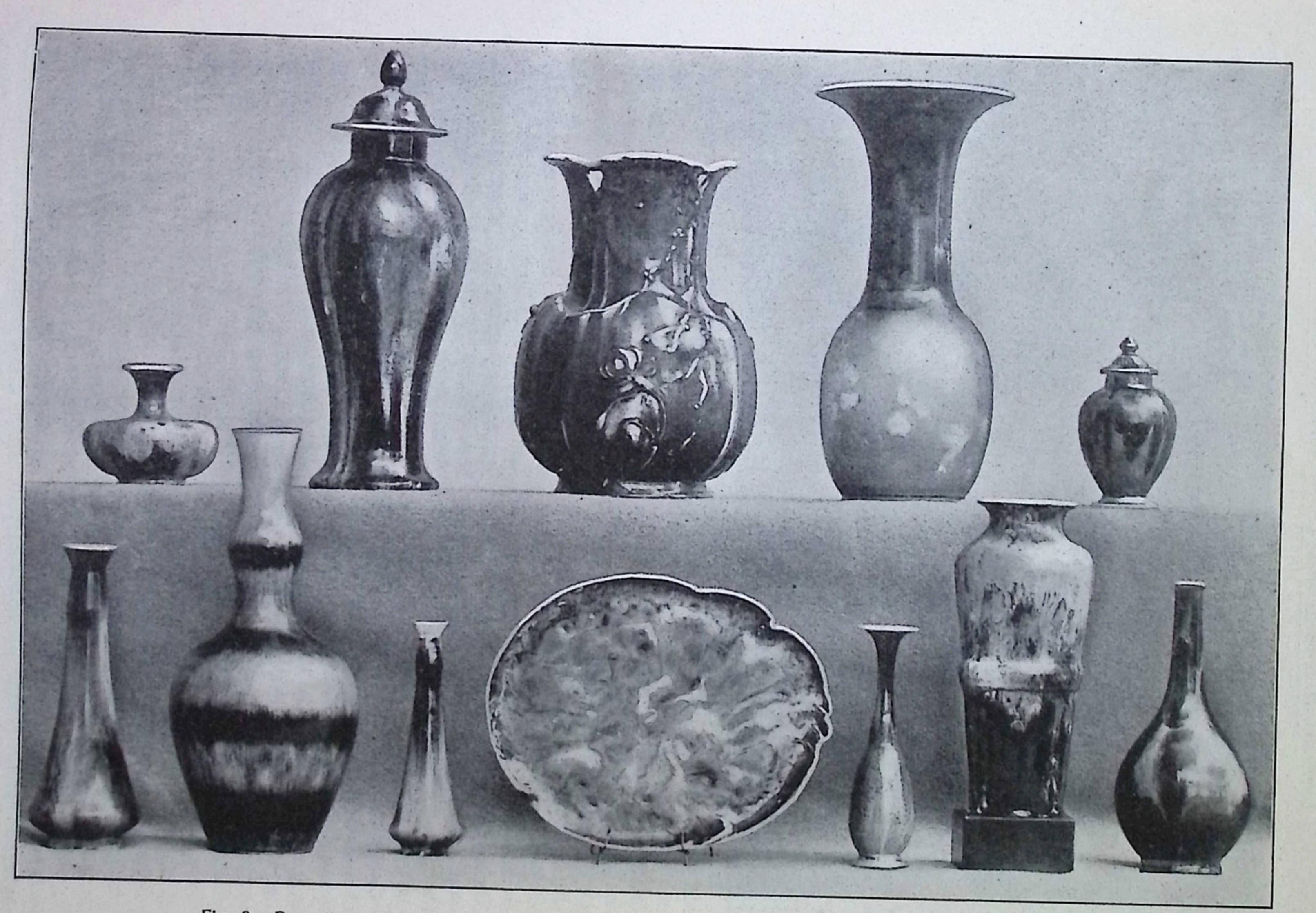


Fig. 3. Porzellane mit geflammten und geflossenen Glasuren. Kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin.

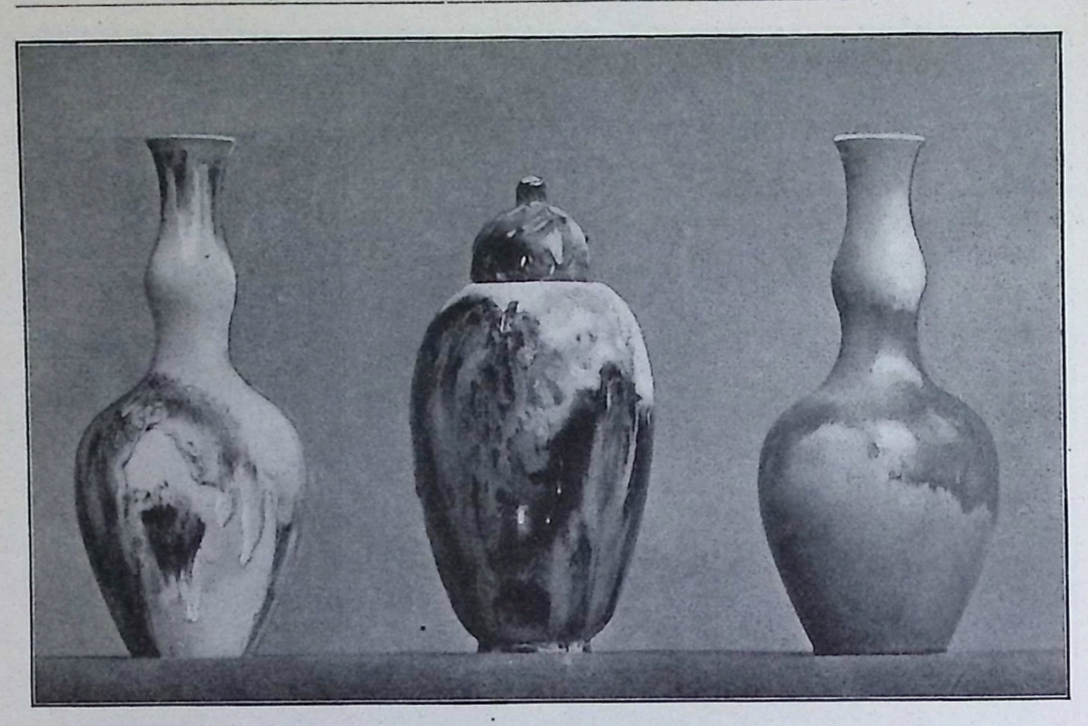


Fig. 4. Porzellane mit geflammten und Ueberlaufglasuren. Kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin.

Wechsel der Farben. Die hellen Partien am Bauche und an der Mündung zeigen ein mattes Jadegrün, die dunkleren auf der Schulter und dem unteren Teile des Halses dagegen sind rot und blau geflammt mit violetten Uebergängen. — Die mittlere Vase ist gleichfalls geflammt; eine weisse Ueberlaufglasur fliesst von der Schulter herab; das gleiche gilt von dem links davon stehenden Gefässe, bei welchem die weisse Ueberlaufglasur besonders scharf von dem geflammten Grunde absticht.

In Fig. 3 hat das Mittelstück ein schönes Lüsterrot, die Vase rechts davon am Halse tiefere Töne, am Körper ein zartes, leicht gewölktes Rot. Die grosse Flasche der unteren Reihe hat förmliche Zonen hochroter Glasur auf hellerem, ins Gelbliche spielenden Grunde. Die flache Schale in der Mitte der unteren Reihe zeigt lediglich geflammte und gewölkte Töne.

Auch in Frankreich hatten, wie wir gesehen haben, die Versuche mit dem chinesischen Rot nicht geruht, und in dem gleichen Jahre (1884) wie Berlin stellte auch Sèvres Arbeiten dieser Art in der Union centrale des arts décoratifs aus. Sie hatten ferner der Manufaktur auf der Ausstellung von 1889, mehr noch in Chicago 1893, wohlverdiente Erfolge gebracht. — Wie die Berliner Segerporzellane werden auch die Sèvres-Rotporzellane als Weichporzellane bezeichnet, obgleich sie mit den kaolinlosen historischen Weichporzellanen Frankreichs, so auch dem Alt-Sèvres-scherben nichts zu thun haben. Thatsächlich wird sowohl für die Berliner wie die Sèvres-Rotporzellane ein Scherben verarbeitet, welcher etwa auf der Stufe der chinesischen steht und sich nicht sowohl durch die Masse, als durch die vorwiegend alkalische Glasur von den einen stärkeren Brand erfordernden Hartporzellanen mit Feldspatglasuren unterscheidet. — So erfolgreich sich nun auch die Versuche mit Farbenporzellanen erwiesen hatten, so traten sie doch vorerst in den Hintergrund vor einer anderen Erscheinung, der in der Keramik Frankreichs die führende Rolle zufallen sollte, dem farbig glasierten Steinzeug. Mit ihm haben wir uns daher hier zunächst zu beschäftigen.

II. Das japanische Steinzeug.

Unter Steinzeug (grès cérames, englisch: stoneware) versteht man eine harte, homogene Masse, welche im Brande versintert und gleich dem Porzellan undurchlässig für Wasser ist. Ein wesentlicher Unterschied gegenüber dem edleren Material liegt darin, dass der Steinzeugscherben weder weiss noch durchscheinend ist. Der Scherben brennt bei niedrigerer Temperatur — 1200—1300° — als die modernen Hartporzellane und zeigt sich hervorragend befähigt zur Aufnahme farbiger Verzierungen. Ein weiterer Vorzug des Steinzeugs besteht darin, dass es bei grosser Bildsamkeit sich im Feuer weniger verzieht, daher weniger Fehlbrände liefert als Porzellan. Alle diese Eigenschaften, neben dem geringeren Preise des Materials, machen es für plastische Aufgaben, namentlich aber für das Baugewerbe besonders geeignet.

Den entscheidenden Anstoss erhielt das moderne grès, sowohl im Dekor als auch in der Formengebung, gleichfalls von Ostasien, aber nicht von China, sondern von Japan. Wie die Chinesen auf Porzellan, so haben die Japaner auf Steinzeug und dem weicheren Steingutscherben die farbigen Glasuren zu künstlerischer Vollendung erhoben. Während aber jene auf dem edleren Material vorzugsweise leuchtende Farben oder die zarten, leicht gewölkten Töne anstrebten, griff der Japaner auf dem Steinzeugscherben zu braunen oder grauen, mehr erdigen Tönen, die dem Wesen des Materials mehr entsprachen. Das Steinzeug ist die eigentliche Domäne der japanischen Keramik. Die Bedürfnislosigkeit des Volkes begnügt sich mit wenigem Gerät. Das japanische Steingut und Steinzeug ist zwar Gebrauchsgerät, insofern als kein Stück geschaffen ist, das nicht durch seinen Gebrauchszweck auch seine Form erhalten hätte, der japanische Töpfer wird aber nicht durch Bestellung gezwungen, eine bestimmte Form oder Dekor für einen Satz oder ein auf Uebereinstimmung berechnetes Service zu wiederholen. Fabrik- oder Massenarbeit, die mechanische Vervielfältigung von Mustern und Typen ist von vornherein ausgeschlossen. Hervorragende Künstler, meist Maler, haben sich der Töpferei gewidmet und unter ihren Händen entstand eine Gattung, die wesentlich vom künstlerischen Standpunkte aus beurteilt werden will. Hierbei erwuchs der japanischen Keramik ein belebender Anstoss aus einer eigentümlichen Erscheinung im Kulturleben des Volkes, den ceremoniellen Theegesellschaften, Cha-noyu. Diese vornehmlich im 17. Jahrhundert gepflegten Vereinigungen zu gebildeter Unterhaltung und Geselligkeit übten einen mildernden Einfluss auf die durch lange Bürgerkriege verwilderten Sitten der Nation aus, und ihre Satzungen wurden massgebend für die gesellschaftliche Erziehung der gebildeten Stände.

Das Gerät, dessen man sich bei diesen ästhetischen Theegesellschaften bediente, war sehr einfach: es bestand aus Kummen



Fig. 5. Blumenvase, Steingut braun glasiert mit weissgrauer Ueberlaufglasur. Japan bez. Tameharu, 245 mm hoch.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

zum Trinken, den Kruken für die Theeblätter und kleinen, meist mit Elfenbeindeckeln verschlossenen Töpfchen für das Theepulver; dazu kamen noch kleine Dosen für Räucherwerk. Es galt für vornehm, für diese Zwecke möglichst altes Tongerät, womöglich Originalarbeiten von Künstlern, vorzuführen und die Beachtung, die man diesen Arbeiten schenkte, reizte die Töpfer zu immer neuen sinnigen und überraschenden Erfindungen. Diesem Streben entsprach es, wenn die Gefässe häufig nicht auf der Töpferscheibe gedreht, sondern nur mit der Hand geformt wurden, mithin an Stelle der korrekten Rundung die Eindrücke der bildenden Hand und damit den Stempel freierer Ausführung erkennen liessen. Kein grösserer Gegensatz ist denkbar als zwischen einer griechischen Vase und den Raku-yaki, wie jene Gattung japanischer Poterien genannt wird. Dort ein edler Wuchs, eine strenge plastische Gliederung, ein symmetrisch entworfenes Ornament, hier wunderliche unsymmetrische Formen von weichen verlorenen Umrissen. Was aber diesen Arbeiten in den Augen der Japaner Wert verleiht, ist der Eindruck künstlerischer Erfindung und Originalität; sie sind, so wenig sie auch ihren Gebrauchszweck verleugnen, im strengen Sinne des Worts Liebhaberarbeiten und werden als solche geschätzt und bezahlt.

Sind die Formen der Raku-yaki einfach, flächig und ohne Gliederung, so tragen sie gerade damit der ihnen zugedachten Verzierung durch farbige und gemischte Glasuren Rechnung. Diese Verzierung schliesst ein gemaltes Ornament in den meisten Fällen aus, aber schon die einfachen, dunkelbraunen Glasuren — und diese sind die häufigsten —, haben einen eigentümlichen malerischen Reiz. Denn da sie zumeist durchsichtig sind, so ergeben sich, je nach der Stärke des Auftrags oder je nach dem Relief des Gefässmantels, verschiedene Abstufungen. In den Tiefen, wo die Glasur zusammenfliesst, bilden sich dunkle, auf den Höhenteilen helle Stellen und zwischen beiden Uebergänge in allen Stärkegraden, welche die Oberfläche malerisch beleben. Lebendiger wird das Farbenspiel, wenn zwei oder mehr Glasuren übereinander gelegt werden und in einander verlaufen. Gewöhnlich liegt eine helle Glasur über einer dunklen; auf den Schultern des Gefässes erscheint sie wie ein dicker Rahm (Fig. 5), nach unten zu lockert sie sich und verfliesst allmählich oder sie rinnt in einzelnen Bahnen herab, sich am Boden zu vollen Tropfen verdichtend. Bei dem Kohlentopf (Fig. 6) fliesst ein dickaufliegendes, kupfergrünes Email vom Rande herab. Die weisse Zinnglasur ist oben rot gesprenkelt und auch im übrigen leicht

abgetönt und in feinen Haarrissen gesprungen. — Gelegentlich bleibt der untere Teil des Gefässes ohne Glasur — der Bodenrand bleibt immer glasurfrei —, wodurch sich ein wirksamer Gegensatz zwischen dem stumpfen Grunde und dem glänzenden Email ergiebt. So absichtslos ein solcher Dekor erscheinen mag, so absichtsvoll ist er in der That; dennoch bleibt ihm mehr der Eindruck des zufälligen als des gewollten; niemals werden derartig dekorierte Stücke — wie bei uns — zu Sätzen oder Servicen zusammengestellt, sondern sind stets als künstlerische Originalarbeiten gedacht und für die Einzelbetrachtung berechnet. Das Verständnis für diesen Grundzug der japanischen Kunsttöpferei und überhaupt etwas von japanischem Kunstempfinden sind nötig, um auch dem modernen Steinzeug der Franzosen und den Nachahmungen desselben gerecht zu werden.

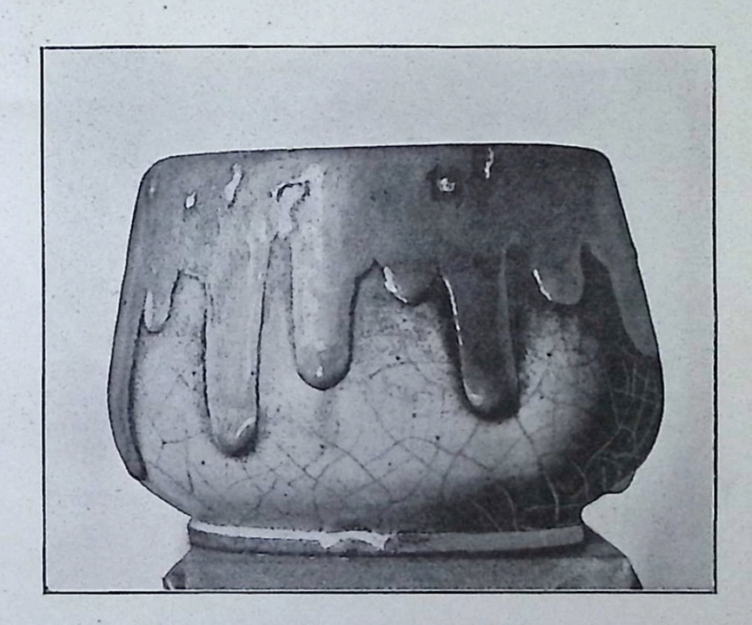


Fig. 6. Kohlentopf mit Ueberlaufglasur, Hagi-Steingut, Provinz Nagato, 105 mm hoch, 140 mm breit.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.



Fig. 7. Kopf eines schlafenden Kindes, Steinzeug von J. Carriès.
Im Besitze des Herrn G. Hoentschel in Paris.

III. Jean Carriès.

Es war auf der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867, als zum ersten Male eine Sammlung japanischer Steinzeugarbeiten die Augen auf sich zog. Wenige Jahre später fand die Sammlung des Italieners Cernuschi, namentlich deren Bronzen und Thonarbeiten, schon die laute Bewunderung der Pariser Kunstwelt. Noch mehr war dies der Fall bei der Weltausstellung von 1878. Seit dieser Zeit vornehmlich datiert die Vorliebe und das Verständnis für Japan und seine Kunst.

Vielleicht auf niemand hat die japanische Ausstellung von 1878 einen stärkeren Eindruck gemacht als auf den Bildhauer Jean Carriès, eine der eigentümlichsten Künstlernaturen, die das moderne Frankreich hervorgebracht hat. Von Hause aus mit starker Hinneigung zum Dekorativen, strebte er bei seinen plastischen Arbeiten vorzugsweise nach malerischer Wirkung. Er wollte zur Form die Farbe und erschöpfte sich in Versuchen mit farbigen Gipsmodellen und der Patinierung von Bronzen. Dies hatte ihn auf einen Weg geführt, der ihm das Verständnis gerade für jene japanischen Arbeiten eröffnen musste. Sie bewirkten einen vollständigen Wandel in seiner künstlerischen Thätigkeit. Aus dem Bildhauer wurde ein Töpfer. Fern von Paris, in St. Amand-en-Puisaye und in Montriveau im Nivernais, wo er das geeignete Material fand und sich seinen eigenen Brennofen errichtete, lebte er in freiwilliger Selbstverbannung ganz seinen künstlerischen Versuchen. Ein Freund, der Keramiker Limet, hatte ihn dorthin gewiesen und bei seinen ersten Versuchen unterstützt. Das Grès wurde fortan fast sein ausschliessliches Material; das Geheimnis seiner farbigen Behandlung hatte ihm Japan enthüllt. So schuf Carriès neben plastischen Arbeiten in grosser Zahl einfache Gefässe, Schalen, Töpfe, Flaschen, Eimer, ganz im Sinne der japanischen Raku-yaki.

Was ihn bei den Japanern anzog, war eben jene Gattung mit geflossenen Glasuren; aber, obwohl von seinen Vorbildern begeistert, ging Carriès doch seine eigenen Wege. Für sein Empfinden waren die japanischen Glasuren zu glänzend und leuchtend und verliehen durch ihren Glanz und die Spiegelung den an sich ruhigen, harmonischen Tönen etwas Unruhiges und Zerstreutes. Ihm war es mehr um eine Patinierung des Materials zu thun, als um eigentliche keramische Effekte. So fertigte er matte Glasuren[1])



Fig. 8. Der Mann mit der Mütze. Steinzeug von J. Carriès.
Im Besitze des Herrn G. Hoentschel in Paris.

[1]) J'ai la marotte maintenant de faire des grès mats avec émail, mais toujours mats,



Fig. 9. Die lächelnde Nonne. Steinzeugbüste von J. Carriès.
Im Besitze des Herrn G. Hoentschel in Paris.

und dieser Geschmack an gebrochenen, stumpfen, wenngleich warmen und satten Tönen, émaux mats, ist auf Jahre hinaus zur Losung für die französische Keramik geworden.

Da es Carriès vornehmlich auf die malerische Behandlung ankam, sind seine Formen, wie die japanischen, einfach, ohne plastische Gliederung und auf etwa ein Dutzend Haupttypen zurückzuführen. Auch in diesem Punkte, der Vernachlässigung der formalen Gestaltung hat er Schule gemacht. Bevorzugt wurden Gefässe mit möglichst viel Fläche, kräftiger Rundung, mit breiten Schultern oder Bäuchen, von denen die Ueberlaufglasuren in breiter Masse oder einzelnen Strähnen herabfliessen. Von den Japanern hat er auch den Goldauftrag entnommen, verwandte ihn jedoch nicht wie diese diskret oder zur Verdeckung von Rissen, sondern gleichfalls als volle Auftragsmasse im Sinne der Ueberlaufglasur. Immer aber erscheint das Gold gedämpft und gleichsam patiniert, in schönster Harmonie mit der gelbbraunen und grauen Tönung des Grundes. Selbst in den anspruchslosesten Erzeugnissen zeigt sich ein Feingefühl für wohlthuende Tönung und für malerische Behandlung des Materials, dem man erst gerecht wird, wenn man Carriès' Arbeiten mit denen seiner Nachahmer in Vergleich stellt. Auch darin berührt sich Carriès, vielleicht unbewusst, mit den Japanern, dass bei ihm der Tastsinn mitspricht. Eine eigentümlich zarte, beim Anfühlen weiche Oberhaut — caressant au toucher nennt er einmal eines seiner Gefässe — weiss er seinen Glasuren zu geben. Sie wollen nicht nur mit den Augen, sondern auch mit den Fingern genossen werden. Der matte, weiche Glanz seiner Emails rührt daher, dass das Flussmittel zurücktritt,

---

schreibt er in einem seiner Briefe; tout ça me trotte par la tête, mais ne me lâche pas.

und der Glasur ein Quantum Thonerde zugesetzt wird; sie nähert sich dadurch den Engoben oder farbigen Erden.

Carriès blieb lange unbemerkt; hat er doch jederzeit mehr für sich und zur eigenen Befriedigung als für Ausstellungserfolge gearbeitet. Diese blieben indessen nicht aus.

Bereits eine erste Ausstellung zu Beginn jenes ereignisvollen Jahres 1889 erwarb ihm viele Freunde, sie führte ihn aber auch zurück zu dem eigentlichen Felde seiner Meisterschaft, der Plastik. Immer aber suchte er nach Vorwürfen, die sich für eine malerische Behandlung eigneten, Kinder mit vollen runden Köpfchen und Gliedern hat er in verschiedenen Lebensäusserungen gebildet (Fig. 7), ferner Charakterfiguren, wie die Büste des Mannes mit der Mütze (Fig. 8), weibliche Büsten, die erst durch den Ton Leben erhielten, wie die lächelnde Nonne, eine seiner besten Arbeiten (Fig. 9). Bei allen diesen Werken weiss man oft nicht, was mehr anzieht: die sprechende Lebendigkeit des Bildwerks oder dessen malerische und keramische Ausführung. Bei dem Manne mit der Mütze geht z. B. der graue Materialton vortrefflich mit dem leichten Anflug von Rot einzelner Teile zusammen. Carriès hat hier in der That für das, was ihm vorschwebte, dem Steinzeug — cette matière noble, que nul ne peut dominer, s'il n'est un maître ouvrier[1]) — ganz neue Ausdrucksmittel abgewonnen. Erst in diesem Material fand auch der starke phantastische Zug seines Wesens Genüge; ihm entsprangen jene zahlreichen, oft bis zur Grimasse verzerrten Masken, die Vorliebe für Frösche, Affen und allerlei wunderliche Mischwesen, wie der Frosch mit Hasenohren (Fig. 10), zu welchen ihm die Spukgestalten mittelalterlicher Wasserspeier die erste Anregung gegeben haben mochten. Sie waren gewissermassen die Versuchsobjekte in seinem keramischen Schaffen, bei welchem allezeit das Streben nach Tönung und Patinierung vor dem nach farbiger Verzierung den Vorrang hatte. Daher die gelblich-braunen Töne seiner Masken, die aufs feinste abgestuften grauen



Fig. 10. Frosch mit Hasenohren. Steinzeug von J. Carriès.
Im Besitze des Herrn G. Hoentschel in Paris.

[1]) Notes sur Carriès par Armand Dayot in: Art et décoration IV. année. Janvier 1900.

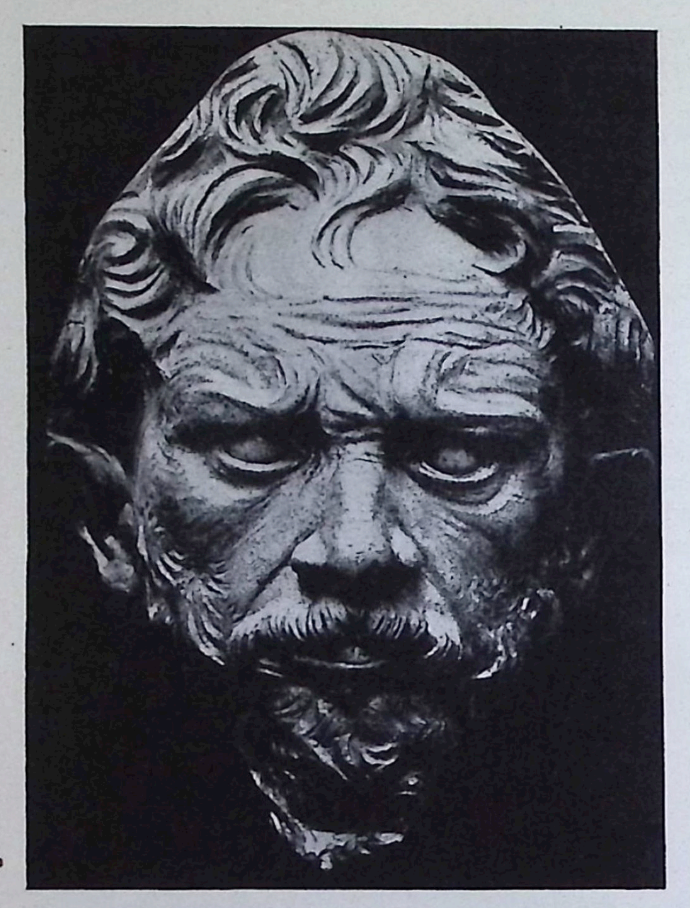


Fig. 11. Steinzeugmaske von J. Carriès.

Carriès. Ein wunderliches Werk, ganz in Steinzeug gedacht, gotisch im Gedanken, doch ohne strenge architektonische Linienführung, der Mittelpfeiler bekrönt von einer weiblichen Figur, im Typ einer englischen Miss, die Umrahmung belastet mit allerlei Getier und jenem Masken- und Fratzenspuk, in dem sich seine Laune und Einbildung nicht genug thun konnten.

Die Vollendung der Arbeit, für ihn eine Quelle wachsender Sorge und Pein, sollte Carriès nicht mehr erleben. Am 1. Juli 1894 riss ihn, im Alter von 39 Jahren, der Tod nach schwerem Leiden dahin. Sein Leben und Wirken hat uns Arsène Alexandre in einer anziehend und warmherzig geschriebenen Biographie unter dem Titel: Jean Carriès, imagier et potier, étude d'une oeuvre et d'une vie (Paris 1895) geschildert.

Carriès Werke sind grösstenteils in die Hände von Sammlern und Liebhabern gelangt. Oeffentliche Sammlungen, selbst das schöne musée céramique zu Sèvres, haben nur wenige Stücke. Die weitaus grösste, pietätvoll gehütete Sammlung von Werken seines Freundes besitzt der Architekt Georg Hoentschel in Paris, der auch selber mit zahlreichen keramischen Arbeiten in der Art von Carriès hervorgetreten ist. — Eine kleine aber gewählte Sammlung hat sich das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe bei Gelegenheit der Carriès-Ausstellung auf dem Champ de Mars im Jahre 1892 gesichert. Carriès schrieb dem hochverdienten Leiter dieser Anstalt, Dr. Justus Brinckmann, er schätze sich glücklich, einige seiner Arbeiten in dem Vaterlande der Holbein und Dürer zu wissen.

Herr Georg Hoentschel hat den Dank

und grünlichen Glasuren seiner grès, die das herbe Korn des Materials niemals verdecken.

Die letzte grosse Aufgabe, an welcher die durch rastlose Arbeit wie ein inneres Leiden frühzeitig aufgeriebenen Kräfte des Künstlers sich erprobten, freilich auch versagten, war ein monumentales Portal, welches die Fürstin von Scey-Monbéliard für ihr Hôtel in der Avenue St. Martin in Paris ausführen liess. Der Maler John Sargent hatte sie auf Carriès aufmerksam gemacht und die Bestellung war schon im Jahre 1889, bei Gelegenheit seiner ersten Ausstellung, erfolgt.

Die Grundzüge des Entwurfs, eines durch einen Mittelpfosten geteilten flachbogigen Portals mit breiter Umrahmung, rührten von Grasset her, die Ausgestaltung des einzelnen und die Ausführung von

Vieler geerntet, wenn er, wie im Jahre 1900 auf der Weltausstellung zu Paris, so ein Jahr später auf der internationalen Kunstausstellung zu Dresden seinen in dieser Art einzigen Besitz an Werken von Carriès auch einem grösseren Publikum vor Augen geführt hat. Freilich hat gerade die geschmackvoll eingerichtete Dresdener Ausstellung den Wunsch nur gesteigert, eine Sammlung wie diese auch für die Dauer der Oeffentlichkeit zugänglich zu wissen; bewahrt sie doch am treuesten das Charakterbild einer der eigentümlichsten bildnerischen Erscheinungen unserer Zeit, von stark persönlichem Gepräge in jedem ihrer Erzeugnisse.

Die merkwürdige Wandlung, die Carriès zur Töpferei geführt hat, hat nun aber nicht bloss ein persönliches, sondern auch ein allgemeines Interesse. Verkörpert sich doch in ihr ein Zug der Zeit, den wir fast in allen Zweigen unseres modernen Kunsthandwerks wiederfinden und von dem wir weiteres Heil erhoffen. Hatten vordem Chemie und Technik, die Arbeit im Laboratorium vielleicht das wesentlichste Verdienst am Fortschritte der keramischen Kunst gehabt, so war es nunmehr an der Zeit, dass das Eingreifen einer starken künstlerischen Persönlichkeit die treibende Kraft gab. Carriès ist der Vater aller der Töpfe bemalenden und glasierenden Künstler geworden, er war aber zugleich ein denkender und erfindender Kopf, dem alles bloss Dilettantische verhasst war, und der auch auf seine Art dem Handwerk neue Wege zu weisen berufen gewesen wäre[1]), hätte ihn nicht der Tod vorzeitig dahin gerafft. Berufene und Unberufene sind seitdem seinem Beispiele gefolgt. Ganz im Sinne des verstorbenen Freundes hat vor allem der Architekt Georg Hoentschel gearbeitet und grès mit matten Glasuren und jener eigentümlichen Patinierung des Materials geschaffen (Fig. 12); ihm ist Paul Jeanneney anzureihen, der in St. Amand gewissermassen das Atelier von Carriès fortsetzt. Beider Arbeiten erscheint freilich nichts abträglicher als der Vergleich mit ihren Vorbildern, auch fehlt ihnen die figurale Plastik, in der Carriès

[1]) Den Ernst seiner Auffassung, die niemals nach Ausstellungserfolgen strebte, bekundet seine ganze Künstlerlaufbahn, die, wie einst das Leben Bernard Palissys, ein Martyrium seiner Kunst genannt werden kann. Il faut que l'artiste moderne fasse table rase des imbéciles leçons qu'il a reçues et apprenne d'abord à devenir un maître ouvrier, schreibt er selbst.

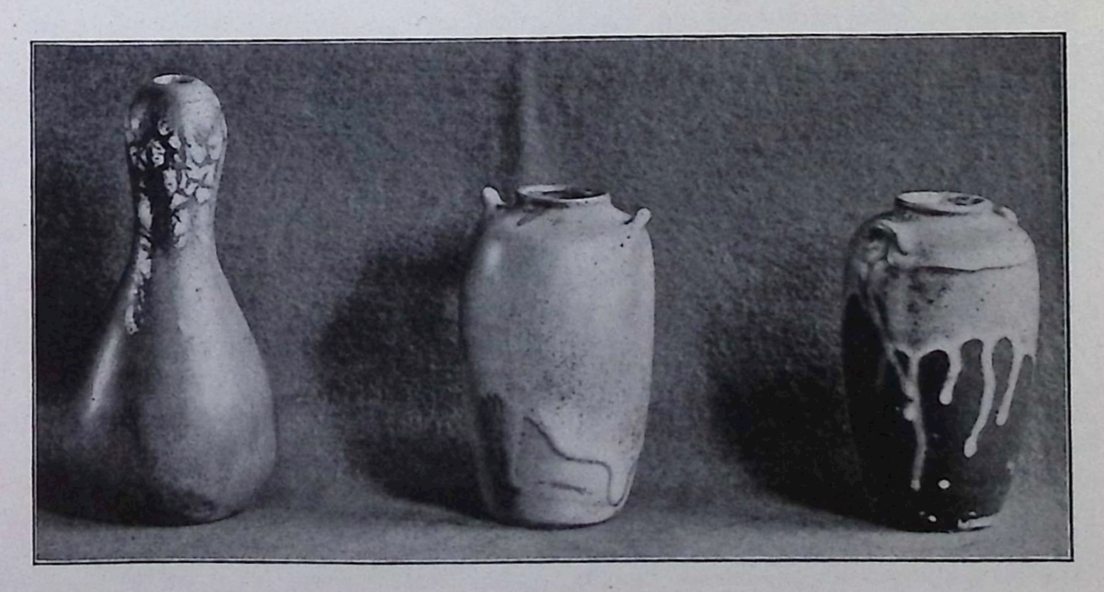


Fig. 12. Steinzeug mit Ueberlaufglasuren von G. Hoentschel in Paris.

sein höchstes geleistet hat und bis jetzt ohne Nachfolger geblieben ist.

Als Plastiker im Gefolge von Carriès muss dagegen noch der in Paris lebende dänische Künstler N. Hansen-Jacobsen angeführt werden, dessen Köpfe und Masken in patiniertem grès unverkennbar die Anregungen des französischen Meisters zu erkennen geben. Auch porträtartige Büsten in Steinzeug von grosser Lebenswahrheit sind von demselben Künstler bekannt geworden.

IV. Die Gruppe des art du feu.

Gleichzeitig mit Carriès, zum Teil sogar schon früher, war eine Anzahl französischer Keramiker hervorgetreten, die andere selbständige Ziele vor Augen hatten und zusammen eine scharf ausgeprägte Gruppe darstellen. Sie stehen sämtlich auf dem Boden reicher technischer Erfahrung und erschienen somit berufen, den Zusammenhang zwischen der keramischen Liebhaberkunst von Malern und Bildhauern und der Industrie aufrecht zu erhalten. Die Anregungen zu ihrem Schaffen gingen nicht von neuen praktischen Aufgaben aus — im Gegenteil, diese fehlten — sie sind nur im Zusammenhange mit der gesamten impressionistischen Richtung zu verstehen, die unser modernes Kunstschaffen durchdringt. Gemeinsam ist auch ihnen die Verwendung des Steinzeugs als Material und, was den Dekor anlangt, die farbigen gemischten Glasuren ohne eigentlichen ornamentalen Schmuck. Auch sie huldigen somit dem koloristischen Princip. Bei ihren Glasuren spielt das schon früher beim Porzellan erwähnte Kupferrot die Hauptrolle. Auch in dieser Gruppe ist wiederum Ernest Chaplet in Choisy-le-Roi an erster Stelle zu nennen. Bereits auf der Weltausstellung von 1889 hatten aber neben Chaplets Rot-Porzellan und Steinzeug die Arbeiten von Auguste Delaherche berechtigtes Aufsehen erregt, der gleichfalls das schwierige Kupferoxyd[1]) auf das Steinzeug zu übertragen unternommen hatte. Zwar gelangen Delaherche vorerst noch nicht die reinen Rotglasuren, sondern die bläulichen, bei einer höheren Oxydationsstufe gewonnenen geflammten Töne. Jene grès flammés nun sind es, die der in Rede stehenden Gruppe geradezu das künstlerische Gepräge verleihen. Die bedeutendsten Keramiker Frankreichs haben ein Jahrzehnt lang ihr bestes Können und Erfinden hierfür eingesetzt und neben Marktware, die ihren Betrieb erhält, Originalarbeiten geschaffen, die Kunstwerken gleich geachtet sein wollen. Es ist freilich schwierig, den Brand so zu regeln, dass der gewünschte Effekt erreicht wird; immer spielen Zufälle mit, daher auch die hohen Preise, da die nicht seltenen Fehlbrände mit bezahlt werden müssen. Die Franzosen bezeichnen daher in treffender Weise diese zum guten Teil auf der künstlerischen Verwertung eines chemischen Vorganges beruhende Technik als art du feu. — In den Schauläden und auf den alljährlichen Ausstellungen im Champ de Mars zu Paris, die seit 1891 neben Werken der Malerei und Plastik auch Erzeugnissen der dekorativen Kunst ihre Pforten öffneten, haben derartige Arbeiten sich schnell die Gunst des Publikums erworben, das bei dem Kaufe nicht erst nach dem Gebrauchszweck fragt, sondern sie als willkommenen farbigen Zierrat erwirbt. So hat sich

[1]) Vielleicht die ersten Versuche, das Kupferoxyd auf Steinzeug zu verwenden, hatte bereits Th. Deck gemacht. Proben davon waren in der retrospektiven Abteilung der Keramik auf der Centenarausstellung zu Paris zu sehen.



Fig. 13. Steinzeugarbeiten von A. Delaherche in Paris.
Aus: The Studio.

auch in Frankreich allmählich eine Art von Liebhaberkeramik im Sinne der Japaner herausgebildet.

Als geschlossene Gruppe war der art du feu im Frühjahr 1897 auf der grossen Exposition de la Céramique auf dem Champ de Mars in die breite Oeffentlichkeit getreten und hat ein Jahr darauf mit einer beschränkten aber gewählten Zahl seiner Erzeugnisse auch eine im Königl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin veranstaltete Ausstellung keramischer Arbeiten beschickt.

Das vorwiegend koloristische Princip der Gruppe birgt freilich eine gefährliche Einseitigkeit; für den Glasurdekor eignen sich streng genommen nur die einfachen flächigen Formen der chinesischen und japanischen Keramik. Sie wiegen deshalb vor, plastisch gegliederte Formen treten dagegen völlig zurück. Unser europäisches Auge empfindet dies aber auf die Dauer als einen Mangel, den es nicht verwinden kann; wir werden sehen, wie das plastische Bedürfnis sein Genügen suchte, zwar nicht in streng formaler Gliederung des Gefässkörpers, sondern in einer oft gewagten Verbindung desselben mit figürlichem und mit naturalistischem Pflanzenschmuck, und wie es damit den Bahnen folgte, die die moderne Gerätplastik der Franzosen auch bei Arbeiten in Bronze und Zinn betreten hat.

Eine andere Gefahr liegt in einer übertriebenen Wertschätzung des Experiments, bei dem die Wirkung schliesslich mehr das Verdienst des Zufalls als künstlerischer Absicht bildet. Niemand hat übrigens das für die Kunst Bedenkliche, das in dem zufälligen Erzielen blosser Farbeneffekte liegt, klarer erkannt und zum Ausdruck gebracht als Delaherche

selber. „Mehrere meiner Arbeiten“, sagte er zu einem ihn in seiner Werkstatt bei Beauvais besuchenden Kunstfreunde[1]), „die ich fortgeworfen hatte, als nicht würdig, einen Platz unter meinen Erzeugnissen zu behaupten und meine Signatur zu tragen, waren thatsächlich bemerkenswert. Unter der Einwirkung des Brandes waren reiche und phantastische Farbentöne entstanden, und ich hatte oft Mühe, dem Drängen von Liebhabern zu widerstehen, die von der erzielten Wirkung entzückt waren. Aber das ist keine Kunst.“

Auf der anderen Seite aber ist Delaherche viel zu sehr Keramiker, um nicht auch den Wirkungen des technischen Processes warm das Wort zu reden. „Welche Wunder können diese 1200 Grad Hitze zu Wege bringen! Welcher Triumph, wenn man so glücklich ist, ein schönes Stück zu stande zu bringen, vollkommen und zufriedenstellend bis ins kleinste sowohl wie als Ganzes. Ich versichere Sie, man fühlt sich reich belohnt für alle Mühe, denn auch der Pinsel des geschicktesten Koloristen ist nimmer im stande, die Glut und Leuchtkraft, die Tiefe und Farbenpracht dieser Emails zu erreichen.“ In diesen Worten ist das Eingeständnis enthalten, dass ein keramisches Gerät auch durch etwas anderes als durch kunstvolle Form und Verzierung, allein durch seine technische Vollendung im Feuer Anspruch auf Kostbarkeit erheben darf.

Schon der Gedanke, einen chemischen Process derart in den Dienst der Kunst zu stellen, hat etwas eminent Modernes, immer aber scheiden sich hierbei künstlerisches Empfinden und Können streng von dem blossen Zufallsprodukt.

Delaherche steht vollkommen auf dem Boden der neuen Richtung, aber er vermeidet taktvoll die willkürlichen und gesuchten Formen mancher Modernen, die aus dem

[1]) Diese Aeusserungen des berühmten Keramikers sind einem Aufsatze im Studio vol. 12. No. 55 (1898) entnommen.



Fig. 14. Steinzeugarbeiten von A. Delaherche in Paris.
Aus: The Studio.

Topf ein plastisches Werk machen wollen. In seinen Arbeiten lebt etwas von mittelalterlichem Formengefühl und manche seiner Gefässe wie die grosse gerippte Vase Fig. 14 links, erinnern geradezu an mittelalterliche Bronzen. Auch die mittelalterliche Keramik ist zu Rate gezogen. Auf der anderen Seite passen sich seine Gefässe auch in ihrer Form dem Dekor mit Ueberlaufglasuren nach Art der Japaner an. Ein gutes Beispiel hierfür bietet die Gruppe in Fig. 13, in dem mittleren Gefässe der oberen Reihe. — Besonders reizvoll sind diejenigen grès, bei welchen das Kupferrot zwar entwickelt, aber flockig verstreut und gesprenkelt, bisweilen wie aufgetupft, in Erscheinung tritt.

Indessen verfährt Delaherche mit derartigen Versuchen nicht einseitig, sondern verbindet gern die geflammten Glasuren mit einfachen natürlichen Pflanzenmotiven. Beliebt ist namentlich der Dekor mit Pfauenfedern, deren schillerndes Blau und Violett durch das Kupferoxyd in voller Farbenpracht wiedergegeben wird, wodurch sich Wirkungen erzielen lassen, wie sie Tiffany in einigen seiner schönsten Farbengläser erreicht hat. Beispiele bieten einige Vasen auf der an der Spitze der ersten Seite stehenden Kopfleiste (Fig. 1). — Auch an kleineren plastischen Aufgaben nach Künstlermodellen hat Delaherche sich bethätigt, ebenso arbeitete er für das Baugewerbe mit den Mitteln des art du feu durch Herstellung von Kaminbekleidungen und Umrahmungen. Ein Kamin — zuerst ausgestellt im Salon des Champ de Mars im Jahre 1895 — zeigt als Einfassung ein gefälliges Blumenmuster in Porzellanmasse auf Steinzeug ausgeführt (grès rehaussé de pâte de porcelaine). Weisse, rot gesprenkelte Rosen heben sich von dunklem Grunde ab.

Neben Delaherche ist unter den neueren Keramikern in erster Linie Adrien Dalpayrat zu nennen. In Limoges, der Töpferstadt, geboren, hat er sich frühzeitig als Teilhaber und Leiter grösserer keramischer Unternehmen bethätigt, bis er sich seine eigene Werkstatt in Bourg la Reine bei Paris gründete. Dem Zeitgeschmack folgend, wandte er sich alsbald mit Eifer der Fabrikation von flammés zu, mit denen er sich zuerst in einer der Dezember-Ausstellungen bei Georges Petit und 1893 im Salon des Champ de Mars hervorthat. Nach dem Tode seines ersten künstlerischen Genossen Voisin-Delacroix trat als Mitarbeiterin Fräulein Lesbros in die Firma ein.

In Dalpayrat stellt sich die moderne koloristische Richtung der französischen Keramik in ihrer Einseitigkeit, fast möchte man sagen Schroffheit, dar. Man erkennt ihn leicht an den tieffarbigen opaken Schmelzflüssen, deren Aussehen bisweilen den Zweifel erregt, ob man es mit farbigen Emails oder mit Oelfarbenauftrag zu thun hat. Mit Vorliebe verwendet er tiefblaue, blutrot und gelb gefleckte Glasuren, die er teilweise wieder durch erdige Ueberlaufglasuren deckt; er weiss aber auch das reine Kupferrot meisterlich zu handhaben. Das Blau erscheint matt, während das entwickelte Rot Glanz hat; die stumpfe und matte Oberfläche soll durch nachträgliche Behandlung mit Schmiergel erzielt werden. Schaustücke, wie meterhohe Vasen in geflammtem blau-rotgefleckten Steinzeug, geben Zeugnis von der technischen Leistungsfähigkeit seiner Werkstatt in diesem Zweige. Zugleich aber ist Dalpayrat der Hauptvertreter jener phantastischen Thonplastik, die das Figürliche in freiester Weise zum Schmuck heranzieht. In nicht selten gewagter Verbindung erscheinen Tierkörper und Menschenleiber, oft willkürlich gereckt oder weich und schwammig gebildet und bis zur Unkenntlichkeit mit dem Gefässkörper verschmolzen. Arbeiten dieser Art verleugnen bisweilen geradezu den Charakter des Geräts. Fig. 15 giebt eine Zimmerfontaine aus Steinzeug nach dem Modell von Faivre. Das Becken ist muschelförmig; eine natürlich gebildete Muschel dient ferner als Behälter, auf dem eine Nymphe gelagert ist, welche ein Genius liebkost. Die Figur des Knaben ist als Deckel abzuheben; als Ausguss dient ein an die Muschel sich schmiegen-

der Fisch. Der Grund erscheint blau und rot geflammt, darüber ergiesst sich eine teigartige gelbliche Glasur.

Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt eine geflammte Steinzeugvase, auf deren Schultern zwei vortrefflich modellierte Panther ihr Spiel treiben, Fig. 16 rechts. Die daneben abgebildete Vase zeigt zwei Figuren, von denen eine als Stütze für den Hals, die andere als Griff dient, und die sich in gelblicher Glasur von dem rot und blau geflammten Vasenkörper abheben. Die Henkelkanne in Fig. 17 links ist in entwickeltem Kupferoxydulrot, der Blumenkübel mit zwei Elefantenköpfen, zu dem wohl chinesische Bronzen die Anregung gegeben haben, in allen Teilen rot und blau geflammt.

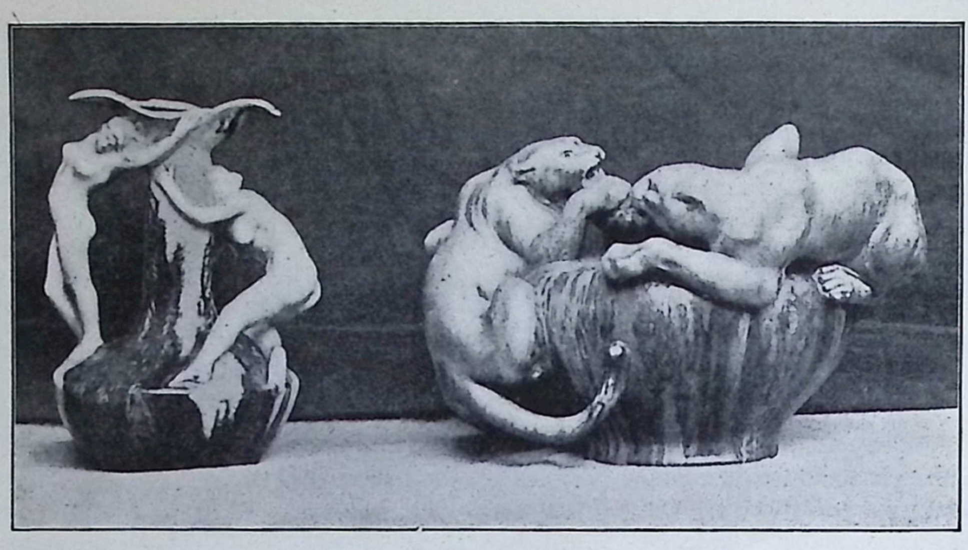
In seinen letzten Arbeiten hat übrigens Dalpayrat im Zusammenwirken mit einem der besten Künstler des modernen Linienstils, Maurice Dufrène, einfachere und geschmackvolle Formen geschaffen.

Einer der vielseitigsten Keramiker unserer Zeit ist Edmond Lachenal in Paris.[1]) Aus der Schule Th. Deck's hervorgegangen und seit 1880 selbständig, begann er als Fayencier, um dann zum grès überzugehen. Doch ist er kein einseitiger Kolorist, sondern bevorzugt ornamentalen Schmuck mit Naturformen in der freien phantasievollen Art der Japaner. Lachenal ist nicht nur Keramiker, sondern, wie die beiden vorgenannten, erfindender Künstler, der nach eigenen Skizzen und Modellen arbeitet und nur für figürliche Kompositionen



Fig. 15. Zimmerfontaine. Steinzeug von Dalpayrat und Lesbros, nach dem Modell von E. Faivre. 800 mm hoch.

[1]) Ueber Lachenal vgl. Revue illustrée XII. 1895. November-Nummer und Kunst und Kunsthandwerk IV (1901) S. 390.

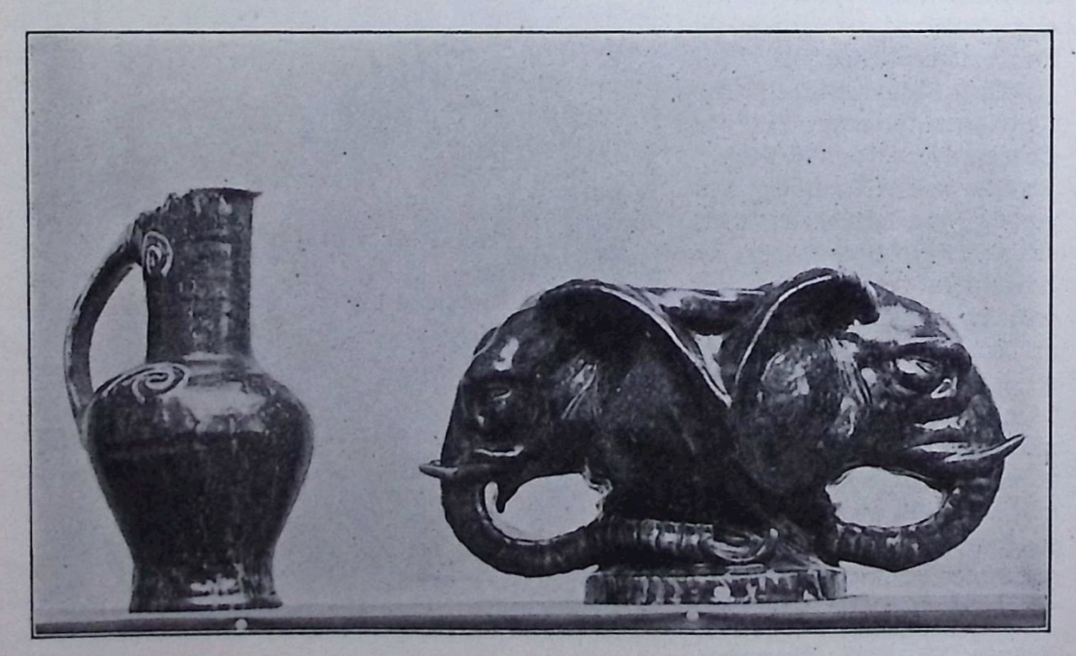


280 mm hoch, 210 mm breit. 240 mm hoch, 400 mm breit.

Fig. 16. Steinzeugarbeiten von A. Dalpayrat und Lesbros in Paris.

(Die Panthervase im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.)

Bildhauermodelle heranzieht. So hat er Werke von Falguière, Fix Masseau u. a. in Steinzeug in koloristischer Behandlung hergestellt. Seine Eigenart zeigt sich hauptsächlich in den mattgrünen Glasuren, von denen sich Blumen und Blütenzweige, teils nur gemalt oder eingelegt, teils plastisch, in Weiss mit rosenroten Retouchen abheben. Dabei weiss er dem Glasurgrund eine eigentümliche sammetweiche Oberhaut, émail velouté, zu geben, die durch Aetzen der Oberfläche in einem Säurebade erzielt wird. In dieser Art ist die Vase, Fig. 18 rechts, bezeichnet:



400 mm hoch. 270 mm hoch, 540 mm breit.

Fig. 17. Steinzeugarbeiten von A. Dalpayrat und Lesbros.



350 mm hoch. 315 mm hoch. 275 mm hoch.

Fig. 18. Steinzeugarbeiten von E. Lachenal in Paris.

(Die Vase mit Knabenfigur im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.)



Fig. 19. Ruhende Nymphe. Steinzeug von E. Lachenal in Paris. 480 mm lang, 181 mm hoch.

modèle original pièce unique E. Lachenal 1897.

Sehr ansprechend, ganz im japanischen Geiste erfunden, ist der Blumentopf in mattgrünem émail velouté Fig. 18 links; als Henkel dient ein natürlich gebildeter Blütenzweig, der ebenso wie der Rand des Gefässes durch eine dicke, weisse Ueberlaufglasur wie mit frisch gefallenem Schnee bedeckt erscheint. Für die Vase Fig. 18 in der Mitte, im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, deren Fuss von aufspritzenden Wellen umspült wird und an die sich ein Knabe anschmiegt, scheint ein altes Modell von Wedgwood die Anregung gegeben zu haben.

In vielen gerade seiner figürlichen Arbeiten verwendet Lachenal ein helles, ins Grüne spielendes Kupferblau, das nachgerade ebenso wie das matte Grün in der modernen Keramik epidemisch geworden ist. — Ein Beispiel seiner Gerätplastik giebt noch Fig. 19, das Stück ist als Tintenfass gedacht. Eine weich und schmiegsam modellierte weibliche Figur mit einer Leier ruht sinnend über einem Notenblatt. Die Mitte der Leier enthält den durch einen Knauf verschliessbaren Tintenbehälter. Das Ganze hat eine weiche, grünblaue Glasur erhalten, die auf den Boden der flachen Schale zusammenrinnend tief blau erscheint.

Auf den alljährlichen Ausstellungen des Champ de Mars und in der Rue de Sèze regelmässig vertreten, hat Lachenal durch Vorführung einer beträchtlichen Zahl seiner Arbeiten in Wien und im Münchener Kunstgewerbe-Verein, im Herbst 1901, auch im Auslande eine Uebersicht über sein Lebenswerk gegeben.

Eine ähnliche sammetweiche Glasur wie die grès Lachenals hat ferner das etwas süsslich getönte, violette und grünblaue Steinzeug (grès tendre) von E. Baudin in Paris. In geschmackvollen Metallfassungen von Gaillard u. a. sind diese Arbeiten neuerdings sehr beliebt geworden. An Baudin schliesst sich Albert Bouvier mit seinen grès an.

Mit einem Fusse auf dem Boden des art du feu steht auch Albert Dammouse in Sèvres. Als Sohn eines Bildhauers an der Nationalmanufaktur hat er eine sorgfältige technische und künstlerische Vorbildung genossen und bethätigte sich zunächst im Verein mit Solon, dem Erneuerer der Pâte-Malerei, an Arbeiten in Auftragmasse (pâte d'application), bis

Solon 1870, einem Rufe des Hauses Minton in Stoke upon Trent Folge leistend, nach England übersiedelte. Die Ueberlieferungen seiner Schule hat Dammouse trotz nachheriger vielseitigster Thätigkeit niemals verleugnet. Zwar fabrizierte auch er mit den andern geflammte Porzellane und grès, denen er, wie zuerst Chaplet gethan hat, eine eigentümliche grobkörnige Glasur gab, Fig. 20 rechts, sein eigentliches Feld jedoch blieb der Pâte-Dekor. Hiermit aber trat er aus dem engeren Rahmen des art du feu heraus und wandte sich ornamentalen Verzierungen auf Steinzeug zu. Seine Art hat etwas Kräftiges und Breites und trägt damit dem Material Rechnung; meist gefällt er sich in natürlichen Pflanzenmotiven, greift aber gern zu besonderen vegetabilen Gebilden, wie Moosen und Meeresgewächsen. — Das Muster wird ähnlich wie bei der Emailmalerei durch neben- und übereinandergelegte Massen, teilweise mit durchscheinendem Grunde hergestellt. Lebhafte Farben vermeidend, bevorzugt Dammouse dunkle und tiefe, harmonisch abgestimmte Töne, bei welchen japanische Eindrücke den Grundton abgeben.

Der Schule von Sèvres gehört endlich noch Taxile Doat an, der, ähnlich wie Dammouse, teils in Porzellan, teils in Steinzeug, teils auch in gemischten Materialien arbeitet. Sein Genre ist gleichfalls der Pâte-Dekor. Das Fig. 22 abgebildete grosse Fliesenfeld, eine Landschaft darstellend, und für das Kunstgewerbe-Museum in Berlin erworben, war eines seiner Hauptwerke auf der Pariser Centenar-Ausstellung.

Die Landschaft ist in matten Farben gehalten. Die Zeichnung wird durch vertiefte Furchen umrissen, welche als Trennungsränder für die flach erhabenen Emails dienen und gelegentlich, einer kräftigeren Umrisswirkung zu Liebe, farbig gefüllt sind. Die Wolken und Töne des



Fig. 20. Steinzeug von Albert Dammouse in Sèvres.

Hintergrundes sind dagegen nur gemalt. Somit berührt sich das technische Verfahren in manchem Betracht mit den émaux juxtaposés von Löbnitz und



Fig. 21. Vase. Steinzeug von Albert Dammouse in Sèvres.

andern (vergl. S. 4), nur dass die Emails durchweg matt und stumpf erscheinen.

Noch weiter seitwärts von der Einseitigkeit des art du feu wie Dammouse steht das unter dem Namen Céramique Robalbhen arbeitende Künstlerpaar Laurent-Desrousseaux. Von ihm rühren ebenfalls grès mit natürlichem Pflanzenornament in kernigen, in Relief aufliegenden Pasten auf mattem und geflammtem Grunde her. Das Ornament verrät Geschmack und selbständige Erfindung.

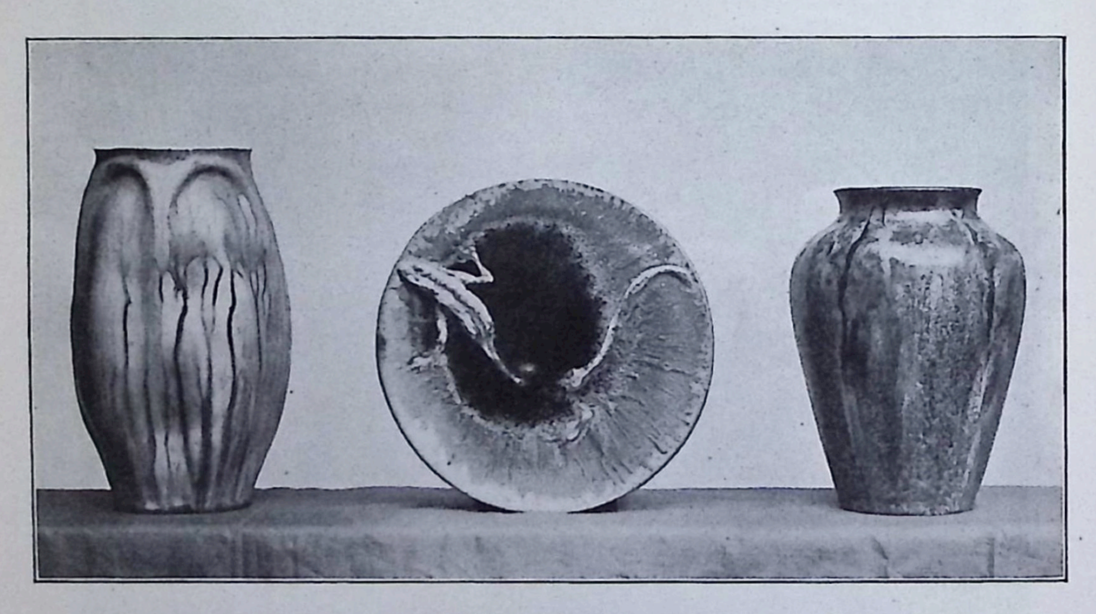
Wir reihen hier schliesslich noch einen Keramiker an, der allerdings nur in lockerem Zusammenhange mit der vorgenannten Gruppe steht, Aléxandre Bigot in Paris. Bigot ist von Hause aus Chemiker. In seinen Poterien wiegen goldgelbe und graue Töne vor; neuerdings bevorzugt er matte, fahle, gelbgraue und lederfarbige Emails, die durch bläuliche und violette Flüsse gewölkt und gleichsam patiniert werden. In der Verwendung derartiger Mittel ging Bigot sehr weit; so muss es als Modethorheit erscheinen, wenn er Café- oder Chokoladen-Service aus derartigen grès mit gemischten und gefleckten Glasuren herstellt; hier bleiben schon aus Reinlichkeitsgründen das Porzellan oder der weisse Steingutscherben am Platze. Eher lässt man sich derartig dekoriertes Steinzeug für Kruken oder Bierkrüge gefallen. — Bei der Schale mit einem Salamander, Fig. 23 in der Mitte, beruht die Wirkung darauf, dass die gelbbraune Glasur in der Mitte zusammenrinnt, so dass sich das Tier von dunklem Grunde abhebt. In dieser Art hat Bigot, zum Teil nach Zeichnungen von van de Velde, einfache Flachmuster für Wandflächen fabriziert, bei welchen das Ornament gleichfalls durch Verdichtung der Glasur in den Tiefen hervortritt. An Binets porte monumentale zur Pariser Weltausstellung, an der Place de la Concorde, befand sich von Bigot ein 125 m langer, graublau glasierter Fries schreitender Tiere (Bär, Muflon, Tiger, Stier und Löwe), modelliert von M. Jouve und in der Weise der altägyptischen reliefs en creux hergestellt, mit breiten vertieften Konturen, in denen die Glasur zusammenläuft, wodurch die Umrisse der Zeichnung in wirksamster Weise hervorgehoben wurden. [Fig. 29 und Fig. 28 unten, wo selbst die Tiere in der richtigen Reihenfolge erscheinen.] — Von dem geflammten grès mit Kupferglasuren hat



Fig. 22. Fliesenfeld in emailliertem Steinzeug von Taxile Doat in Sèvres. 1,72 m hoch, 1,03 m breit.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

Bigot sich ferngehalten, ging dagegen — und damit kommen wir auf ein neues Gebiet — mit Erfolg auf Versuche mit kristallisierten Glasuren aus.

Die nächstliegende Bedingung für eine gute Glasur, dass sie glatt und rissfrei sei, ist bekanntlich zu keiner Zeit ausschliessliches künstlerisches Erfordernis gewesen. So sind gerade die in feinen Haarrissen gespaltenen (gekrackten) Glasuren zum steht in einer zweiten dünnen Glasurschicht aus Kieselsäure und Zinkoxyd, innerhalb welcher bei langsamer Abkühlung das Zinksilikat ausscheidet und Form gewinnt. Durch die Kristallkörperchen erhält die Oberfläche ein scharfes glitzerndes Korn, in anderen Fällen aber bildet die Kristallisation förmliche Zeichnungen, die völlig den Eisblumen unserer im Winter gefrorenen Fensterscheiben gleichen.



260 mm hoch. 235 mm breit. 225 mm hoch.

Fig. 23. Steinzeug von Alexandre Bigot in Paris.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

Kennzeichen für eine schon in den ältesten Zeiten geschätzte Gruppe chinesischer Porzellane, die sogenannten Craquelés — geworden. Ursprünglich wohl durch Zufall entstanden, wurden Krackglasuren späterhin durch Zusatz von Speckstein zur Glasurmasse künstlich erzeugt und Gegenstand einer, man darf sagen, raffinierten Behandlung. Bei den Steingutarbeiten von Kioto und den beliebten Satsuma-Arbeiten der Japaner gibt das Craquelé sogar den Grund für Farben und Vergoldung. Eine in manchem Betracht ähnlich belebte Oberfläche statt der glatten amorphen Glasur nun bieten die Kristallglasuren. Die Kristallisation ent-

Bigot selbst schreibt die Erfindung der Kristallglasuren den Japanern zu; es sind ferner in der Sèvres-Manufaktur ältere Versuche durch Ebelmann, aus den Jahren 1842—54, und später von Lauth (1885) zu verzeichnen. Die Anregungen aber zu ihrer dekorativen Verwertung scheinen zuerst von der Kgl. Porzellanmanufaktur in Kopenhagen (1886) ausgegangen zu sein. Seitdem sind kristallisierte Glasuren geradezu zum Losungsworte im modernen Porzellan geworden.

Bigots Verdienst ist es, die Kristallglasuren auf das Steinzeug übertragen und die Neuerung gleichzeitig industriell verwertet zu haben. Namentlich fertigte

er Fliesen zu Wandbekleidungen und Kaminlaibungen, deren Oberflächen beim Schein des Feuers mit ihren glitzernden, gleichsam Funken sprühenden Kristallkörnern äusserst reizvoll wirken. In diesen und ähnlichen Arbeiten zeigt sich Bigot sowohl nach der keramischen wie nach der chemischen Seite als ein hervorragender Techniker. Selbst schwierige und seltene Farbenschattierungen, die man geneigt ist, für Zufallsprodukte zu halten, gelingen bei Wiederholungen, können mithin Gegenstand einer Bestellung werden. Bigot bietet unter den keramischen Individualitäten Frankreichs ein besonders lehrreiches Beispiel dafür, wie erfolgreich sich das Zusammenwirken von künstlerischem Unternehmungsgeist und gründlicher technisch-wissenschaftlicher Vorbildung gestaltet. Seine hauptsächliche Thätigkeit liegt auf praktischem Gebiete, und wir werden seiner im nächsten Kapitel, bei der Besprechung der französischen Baukeramik, noch besonders zu gedenken haben.

V. Das Steinzeug in der Architektur und Plastik.

Die französische Keramik hatte in der Gruppe des art du feu, wie wir gesehen haben, sich ein bisher unbebautes Feld erschlossen und gleichzeitig dem seit drei Jahrhunderten vernachlässigten Steinzeuge wieder einen Ehrenplatz neben dem vornehmen Porzellan in der Kunsttöpferei der Gegenwart errungen. In den Dezember-Ausstellungen in der Rue de Sèze und alljährlich im Salon des Champ de Mars traten die hervorragendsten Keramiker Frankreichs teils gemeinsam, teils mit Sonder-Ausstellungen auf den Plan, und es bildete sich eine Art von Liebhaberkeramik mit dem gleichen Anspruch auf die Beachtung und Gunst des Publikums wie etwa die Werke der Malerei und Plastik.



Fig. 24. Nymphe, nach dem Modell von Boucher in Steinzeug ausgeführt von E. Muller & Cº. 500 mm hoch.

Es hat nicht an Stimmen gefehlt, die Wehe über einem derartigen Unterfangen riefen, obschon es sich thatsächlich in den meisten Fällen gar nicht um Gebrauchs- oder Luxusgegenstände, sondern um Arbeiten handelte, die selbständige Kunstwerke sein wollten. Aus manchen unter Lachenals Werken mutet es uns wie eine Art Topflyrik an, bei welcher dem künstlerischen Einfall zu liebe die Zweckbestimmung des Geräts zurücktritt. Wer denkt bei der ruhenden Nymphe Fig. 19 an ein Tintenfass und bei der Elephantenvase Dalpayrats (Fig. 16) an einen Blumenkübel. Allein, wenn auch mancherlei Auswüchse und Verirrungen die Kritik herausfordern — und es soll nicht geleugnet werden, dass dazu reichlich Anlass vorhanden ist — so ist doch auch dankbar anzuerkennen, dass Arbeiten, wie die der genannten Keramiker zuerst wieder Geschmack und Freude an Werken der Kunsttöpferei in weitere Kreise getragen und

dadurch viel zur Veredelung dieses Kunstzweiges gethan haben. Man begnügt sich heute nicht mehr mit sogenannter „Imitation“ — dem Fluch der modernen Kunstindustrie —, mit Kopien historischer Vorbilder, man will echte und selbständige, womöglich Originalarbeiten, und es ist nur mit Genugthuung zu begrüssen, wenn dadurch der Wust überladener Japanartikel und geschmackloser buntscheckiger Marktware, die heutzutage die Schaufenster unserer keramischen Geschäfte füllt, auf den Simsen, Schauschränken und Bordbrettern unserer Wohnungen abgelöst wird. Man vergesse ferner nicht den Ursprung der modernen Richtung. Nicht auf dem Nährboden der Praxis und Technik erwachsen, bedeutet sie zunächst weniger eine Veredelung des Handwerks, als eine künstlerische Revolution von oben, die erst nachträglich und allmählich die Fühlung mit Handwerk und Praxis sucht. Dieser Drang aber zur Praxis ist es wiederum, der die französischen Keramiker vor Einseitigkeit und vor der Gefahr der Verflachung bewahrt hat. Während sie sich einerseits durch die Ausdehnung auf die figürliche Plastik weitere Ziele gesteckt hatten, erstrebten die meisten von ihnen von Anbeginn an auch eine ausgedehnte Bethätigung auf dem Gebiete der Architektur. Wie im Jahre 1878 war auch bei den grossen Ausstellungen von 1889 und 1900 der Keramik eine bedeutende Rolle in der Baukunst zugefallen.

An der Spitze der französischen Baukeramik unserer Tage ist die mit den Mitteln eines Grossbetriebes arbeitende Fabrik von E. Muller & Co. zu nennen. Muller[1]) hatte im Jahre 1854 die tuilerie in Ivry Port bei Paris gegründet und sich gleich von vornherein eine möglichst umfassende Bethätigung der Keramik im Bauwesen als Ziel gesetzt. Bauteile aus gebranntem Thon sollten nicht allein als ornamentaler Schmuck, sondern zu den



Fig. 25. Heimkehr aus der Schule, nach dem Modell von A. Falguière in Steinzeug ausgeführt von E. Muller & Co. 730 mm hoch. Dresden, Albertinum.

Gliederungen, ja als Teile der Konstruktion bei den Bauwerken Verwendung finden. Für diese Zwecke galt es ein möglichst wetterbeständiges Material einzuführen,

[1]) Revue des arts décoratifs X. (1889—90). S. 129.

das zugleich den Vorteil einer im Scharffeuerbrande aufzubringenden Polychromie bot. Die Terracotta mit ihrem porösen ungesinterten Scherben genügte hierfür nicht. Bereits im Jahre 1889 hatte deshalb Muller den folgenreichen Schritt von der Terracotta zum Steinzeug gethan und damit geradezu Schule gemacht. Schon damals waren von ihm für die Ausstellung in diesem Materiale ausgeführt: die Friese und die grossen Pyramiden der Eintrittshalle zum Palais der schönen Künste mit den von Michel modellierten Figuren des Friedens und der Arbeit, ferner Bauteile am Palais der Argentinischen Republik, die Baluster der ersten Plattform des Eifelturms u. a. m. — Auf dem damals eingeschlagenen Wege ist die jetzt von dem Sohne des Begründers, Herrn Louis Emile Muller geleitete Fabrik erfolgreich weiter gegangen, gleichzeitig hat sie Bildwerke hervorragender Künstler in farbig glasiertem Steinzeug ausgeführt. Bald sind es Einzelfiguren oder Gruppen, bald Büsten und Halbfiguren, wie z. B. die Nymphe von Boucher (Fig. 24), die meist im Naturton des Materials belassen oder nur mit farbloser Salzglasur versehen, sich vom geflammten Hintergrunde, wie von einer farbigen Draperie abheben.

Fig. 25 giebt eine reizende Gruppe von A. Falguière, eine junge Mutter mit ihrem Kleinsten im Arm, das sie dem aus der Schule heimkehrenden Schwesterchen zum Kuss hinhält. Die Gruppe zeigt vorwiegend blaugraue im Scharffeuer gebrannte Glasur mit schwach entwickeltem Kupferrot. — Bei der jetzt im Garten des Musée du Luxembourg aufgestellten lebensgrossen Statue des Narciss von Charpentier ist das Steinzeug mit Glück für eine Aufgabe der Monumentalplastik herangezogen und somit in eine Reihe mit Stein und Bronze getreten (Fig. 26). Von dem Modell existiert auch eine für die Aufstellung im Zimmer berechnete Wiederholung in kleinem Massstabe.

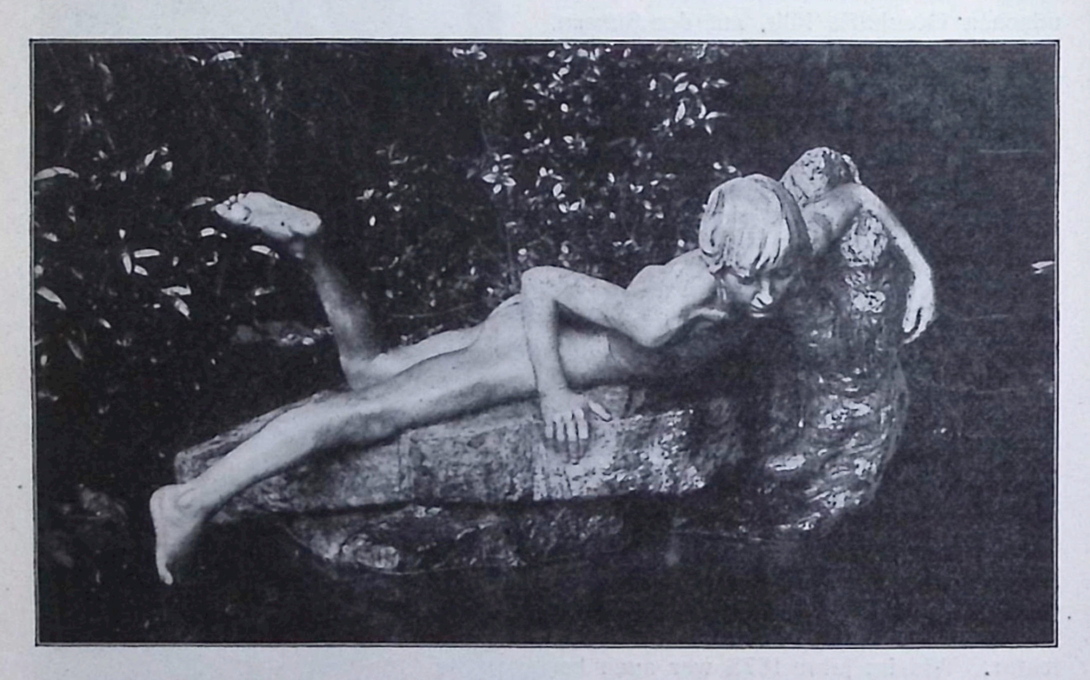


Fig. 26. Narciss an der Quelle, nach dem Modell von A. Charpentier in Steinzeug ausgeführt von E. Muller & Cº. Paris, Musée du Luxembourg.

Dass gleich Bildwerken auch Bauteile, ja kleine Bauwerke in Steinzeug mit geflammten Glasuren ausgeführt worden sind, ist als ein naheliegendes Zugeständnis an den Zeitgeschmack anzu-



Fig. 27. Die Bäcker, Relief nach dem Modell von A. Charpentier in Steinzeug ausgeführt von E. Muller & Co.
Dresden, Albertinum.

sehen. So befand sich auf der Centenar-Ausstellung, am Eingange zur Esplanade des Invalides, ein kleiner Kiosk — von Charles Plumet entworfen — der ganz und gar aus geflammtem grès hergestellt war. Für Arbeiten, welche hauptsächlich durch die plastische Form und ihren Umriss wirken, sind die dunklen marmorähnlichen Töne der grès flammés sehr wohl am Platze, weniger ist das der Fall — und darin liegen die Gefahren für die moderne farbige Behandlung des Steinzeugs — wo es auf Flächen- oder Reliefwirkung ankommt.

Im Jahre 1895 hatte Muller ein grosses Relief „Die Bäcker" nach dem Modell von Alexandre Charpentier in Steinzeug für die Stadt Paris hergestellt (Fig. 27). Für die Ausführung hatte man sich an den berühmten Relieffries schreitender Krieger aus Susa gehalten, von welchem die Fabrik auch vortreffliche Nachbildungen gefertigt hatte. Dieser Fries, das bedeutendste keramische Denkmal, das uns aus dem orientalischen Altertum überkommen ist — wurde von dem um die Erforschung der altpersischen Kunst hochverdienten Ingenieur Marcel Dieulafoy bei seiner Ausgrabung des alten Königspalastes am Karunflusse wieder entdeckt und ist jetzt im Louvre-Museum auf Grund der gefundenen Reste wieder hergestellt worden. Er ist in der Weise der älteren babylonischen Arbeiten aus einzelnen, etwa 34 cm breiten, 8 cm hohen farbig glasierten Backsteinen aufgemauert; es gehen mithin die Mauerfugen gleichmässig über die Figuren und den Reliefgrund hin. In dieser Art wurde auch das Charpentiersche Relief ausgeführt. Der Bildhauer hat hier in der einfachen grosszügigen Komposition, in der architektonischen Strenge und Herbheit der Umrisse ein dem Stil und der Technik jenes Vorbildes meisterhaft angepasstes Werk geschaffen. Den Keramiker haben die mit der Zeit stark zersetzten, unbestimmten Töne des antiken Frieses zur Nachahmung durch geflammte, etwas verschwommene Glasuren geführt. Was das Relief auszeichnet: Klarheit und Bestimmtheit der Linien, das fehlt der Farbe; namentlich wäre für den Hintergrund ein entschiedenerer, reinlicherer Ton vorzuziehen gewesen.

Immerhin sind Werke von diesem Stilgepräge das, was man der Architektur zum Schmuck der Flächen oder Wände wünschen möchte. Bei der kräftigen linearen Behandlung der Umrisse stören selbst die durchgehenden Fugen das Auge nicht. Man hat das Gefühl, als ob das Relief unverrückbar fest aufgemauert ist. — Das für Paris ausgeführte Exemplar ist jetzt in eine Wand in den Gartenanlagen neben der Westfront der Kirche St. Germain des Près eingemauert, ein zweites hat das Dresdener Skulpturenmuseum erworben.

Auf jede Mitwirkung von Farbe verzichtete die grosse „frise du travail" an der Binet'schen Porte monumentale auf dem Concordienplatze, das mit Recht gerühmte Hauptwerk der Mullerschen Werkstatt auf der Centenar-Ausstellung, Fig. 28. Der Entwurf zu dieser höchst lebensvollen, wenn auch etwas gedrängten Komposition rührt von dem Bildhauer A. Guillot her. Die menschliche Arbeit wird in dem Relief nicht durch die üblichen allegorischen Frauengestalten mit etwelchen Erzeugnissen menschlichen Kunstfleisses dargestellt, sondern, im Meunierschen Geiste, durch einen geschäftig drängenden Haufen von Arbeitern und Werkleuten in Bluse und Schürze, mit ihren Werkzeugen, Maschinen und Lasttieren. Die Ausführung erfolgte im Gegensatze zum Charpentierschen Relief aus grossen, mit verdeckten Fugen zusammengesetzten Blöcken. Der gelbliche Ton des Steinzeugs wird durch eine dünne Salzglasur, welche dem Material einen matten aber warmen Glanz verleiht, gehoben; für den Mangel an Polychromie entschädigt der starke Schattenschlag der fast in voller Körperlichkeit vom Grunde vortretenden Figuren.

Von A. Bigots Tierfries an derselben Porte monumentale ist schon oben die Rede gewesen. Er ist wie der Guillotsche Arbeiterfries auch in kleinerem Mass-

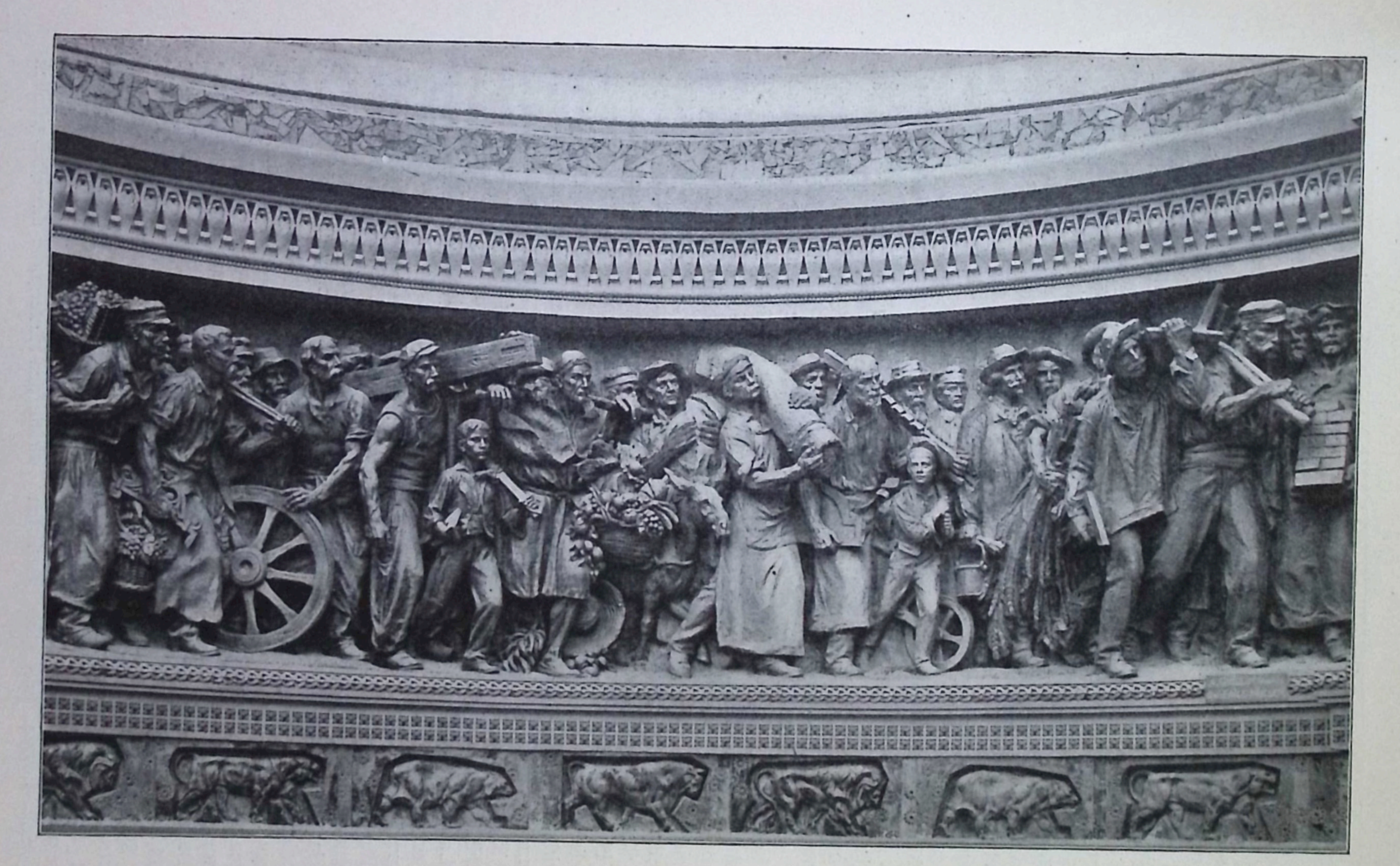


Fig. 28. Arbeiterzug, „la frise du travail“ von der Porte monumentale der Pariser Weltausstellung 1900 (linke Hälfte), modelliert von Guillot, in Steinzeug ausgeführt von Emile Muller & Cº.
Darunter: Tierfries, modelliert von Jouve, in Steinzeug ausgeführt von A. Bigot in Paris.

stabe für den Kunsthandel reproduziert. — Bigot ist neben Muller am erfolgreichsten für das Baugewerbe thätig gewesen. Ihm schwebt auch das gleiche Ziel vor wie jenem: die Heranziehung des Steinzeugs für Bauzwecke. Bigots Koje auf der Weltausstellung 1900 enthielt zahlreiche Bauteile, Treppenstufen, Baluster, Säulen und Arkaden, Friese und Aufsätze sowie Wandfliesen, sämtlich ausgeführte Arbeiten, welche die Herrschaft über das Material und das Bestreben bekunden, es baulich in derselben Ausdehnung zu verwenden wie den natürlichen Haustein oder irgend einen der zahlreichen modernen Kunststeine. Daher auch die aschgraue oder gelbliche Steinfarbe dieser Bauglieder, die in der Regel durch verschwommene Zufallstöne eine malerische Belebung erfahren. Neuerdings hat Bigot auch grosse Wandfelder aus Steinzeug mit spärlichem, stark impressionistisch gemalten Dekor, in der Art der Japaner, gefertigt, aber hier in der gewölkten Abtönung im Sinne der Ueberlaufglasuren bisweilen etwas zu viel des Guten gethan. Man lässt sich eine derartige Abtönung oder Patinierung des Materials gern als die natürliche Folge von Zeit und äusseren Einwirkungen gefallen, als ein Princip der Dekoration aber ruft sie Bedenken hervor. Ein gutes Beispiel bietet der Fig. 30 abgebildete, nach einem Entwurf von M. Lavirotte gefertigte Wandbrunnen mit seiner bogenförmigen Rückwand aus Steinzeugfliesen.

Was übrigens die seit 1897 zu einem Aktienunternehmen erweiterte Fabrik im einzelnen für Bauzwecke geleistet hat, das hat sie neuerdings an einem nach den Plänen des Architekten M. Lavirotte erbauten Hause Avenue Rapp N. 29 zusammengefasst (Fig. 31).

Das Erdgeschoss und erste Stockwerk dieses Bauwerks besteht aus Kalkstein mit grün glasierten Fensterstürzen und Brüstungen. Reichere, phantastische Formen zeigt das Portal aus gelblich getöntem grès. Das oberste Stockwerk hat eine Loggia mit grün glasierten Säulen und Brüstungen; die Flächen sind durch Steinzeugplatten mit einfachen eingeritzten Mustern verkleidet. Das Ganze leidet an einer etwas unruhigen Formengebung, die Behandlung des grès aber ist vortrefflich. Für das Innere kommen Treppenbaluster, Bodenfliesen und Friese, in den Zimmern Kamine aus Steinzeug (Fig. 32) zur Verwendung.

Die umfangreichsten Aufgaben waren auf der Pariser Weltausstellung der Nationalmanufaktur von Sèvres zugefallen und ihre Lösung ist ein rühmliches Zeugnis für die ausserordentliche Vielseitigkeit der Staatsanstalt, die das emaillierte Steinzeug mit derselben Sicherheit zu handhaben weiss wie ihr eigentliches Arbeitsfeld, das Porzellan. Das vielbesprochene Hauptwerk von Sèvres bildete der stattliche Wandfries an der Westfront des grossen Kunstpalastes an der Avenue d'Antin. Der nach Kartons von M. Joseph Blanc, von Fagel, Sicard und Baralis modellierte 4 m hohe Fries stellt, ohne dem oft behandelten Gegenstande wesentlich neue Seiten abzugewinnen, die Entwickelung der Kunst in reich bewegten und geschickt gruppierten, mehr bild- als reliefartig behandelten Figuren dar. Das Relief ist mit Rücksicht auf die farbige Wirkung verhältnismässig flach gehalten. Die Masse ist bei 1270 Grad gebrannt und durchgehends im Scharffeuer dekoriert. Der Fries besteht aus zwei durch das Mittelportal getrennten, ca. 44 m langen Hälften und setzt sich aus einzelnen 33 : 25 cm messenden rechteckigen Platten zusammen, deren Fugen, nicht verdeckt, senkrecht und horizontal durch die ganze Komposition hindurchgehen. Es ist mithin das gleiche Princip befolgt, wie bei dem Charpentierschen Bäckerrelief, nur dass dessen kräftige Linienwirkung fehlt. Aber ebenso wie auf dieses hat auch auf den Kunstfries das bereits erwähnte Susarelief im Louvre verwirrend eingewirkt und eine geradezu zaghafte Scheu vor kräftiger Farbengebung gezeitigt; namentlich finden wir für den Hintergrund dasselbe grünlich

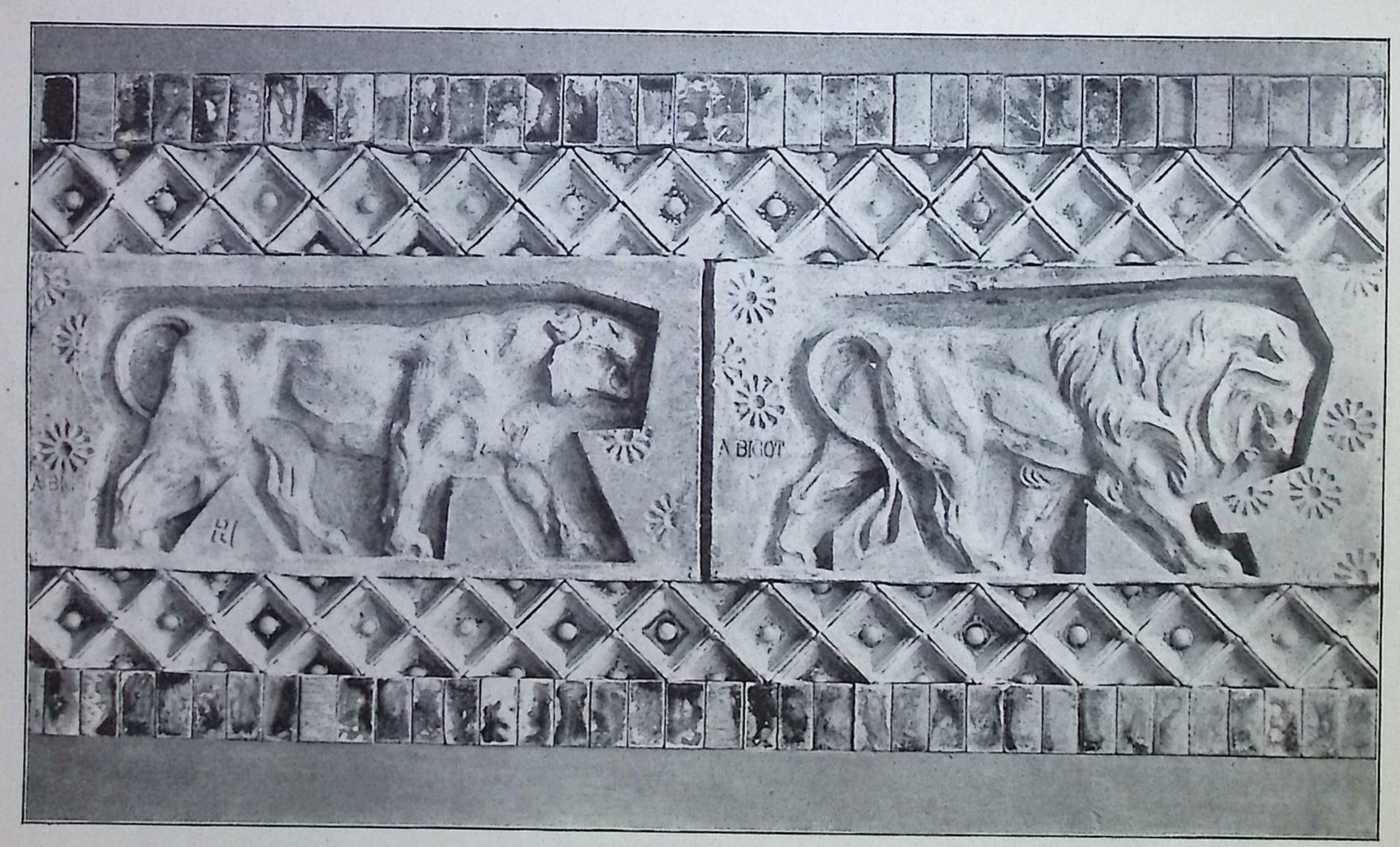


Fig. 29. Teil des Tierfrieses an der Porte monumentale der Pariser Ausstellung 1900, nach dem Modell von Jouve ausgeführt von A. Bigot.

schillernde Blau, wie es an jenem klassischen Vorbilde, infolge der Zersetzung des ursprünglichen Blau, sich gebildet hat. In Uebereinstimmung hiermit erscheinen auch die übrigen Glasuren blass und gedämpft; warum scheute man z. B. ein kräftiges Gelb? Nur das Kupferrot tritt entschiedener auf, geht aber bisweilen in ein etwas süssliches Rosa über. In technischer Beziehung, auch in der Verarbeitung des Scherbens eine hervorragende Leistung, steht doch der Sèvresfries in seiner keramischen Wirkung hinter den Mullerschen und Bigotschen Arbeiten dieser Art zurück.

Fig. 30. Wandbrunnen und Fliesenfeld, Steinzeug von A. Bigot und Halen in Paris, nach einem Entwurfe von M. Lavirotte. 5 m hoch, 2,75 m breit.

In den Champs Elysés hat ferner ein gleichfalls ganz in Steinzeug ausgeführter Monumentalbrunnen[1]), nach dem Entwurfe des Architekten M. Sandier und nach Modellen von Boucher, Aufstellung gefunden. Eine Säule mit einem Reigen tanzender Mädchen in Relief erhebt sich inmitten eines von Pfeilern getragenen Beckens und trägt eine von einer Vase bekrönte Schale. Dieses Mittelstück wächst aus einem kreisförmigen Bassin mit kleineren muschelbesetzten Becken heraus, um welches sich wiederum grössere, im Sechspass geformte Becken, zwischen ihnen Pfeiler mit Vasen und kleinere runde Becken in den Winkeln, gruppieren. Rand und Boden derselben belebt allerlei Getier und Gewächs, Krebse, Schildkröten, Fische, Muscheln und Wasserblumen. Durchweg herrschen lichte steinfarbige Glasuren von mattem Glanz vor, mit bläulichem Anflug, ohne kräftige Accente, wie sie das geflammte Steinzeug so gern hergiebt.

Das grösste von der National-Manufaktur für die Weltausstellung geplante Werk ist wenig mehr als Entwurf geblieben. Nichts geringeres war beabsichtigt als die Ausführung eines ganzen reich dekorierten Bauwerks in geflammtem Steinzeug, das die Verwendbarkeit des Materials auch für die grössten und schwierigsten Aufgaben darthun sollte. Was hiervon schliesslich zu stande gekommen war, ist ein grosser, von Quadern eingefasster Wandbogen mit reichem

[1]) Abgeb. in Kunst und Handwerk. 1901. Heft III.



Fig. 31. Fassade des Hauses Avenue Rapp N. 29 in Paris, entworfen von M. Lavirotte, in Steinzeug ausgeführt von A. Bigot in Paris.

Gebälk und Attika, d. h. eine Axe des geplanten Architektursystems, als solches freilich ein bemerkenswertes plastisch-architektonisches Schaustück, das volle Anerkennung verdiente. Namentlich wirkte die farbige Behandlung in den kräftigen Tönen der flammés sehr gut. Man wollte keine Stein-Imitation, das Ganze sollte als keramisches Werk sich darstellen und die Farbenglut des glasierten Thones zur Schau tragen. Bemerkenswert war namentlich der Versuch, das leuchtende Kupferrot als den stärksten Accent für einzelne Ornamentteile, an den Blattfriesen, den Früchten der schön modellierten Kastanienzweige oder für den schillernden Panzer des Käfers am Bogenschlussstein aufzusparen, während die Quadern der Wand eine graublaue marmorierte Glasur erhalten haben. Damit war von den Mitteln des art du feu ein durchaus eigenartiger Gebrauch gemacht. Das gesamte plastische Ornament war trefflich modelliert, weniger befriedigten das auch im Massstabe nicht glückliche Figurenwerk und die gemalten Ornamente des Bogenfeldes. Der Entwurf des Ganzen rührt von dem Architekten Ch. Risler, das Plastische von dem Bildhauer J. Coutan her.

Von so argen Uebertreibungen wie jenes Renommierstück der keramischen Ausstellung von 1897, eine Halle (porche) in Gestalt einer Felsgrotte — von ihrem Urheber, Hector Guimard, selbst als style moderne national bezeichnet — hatte sich die Centenarausstellung fern gehalten; nur jene im modernen Kurvenstil gestaltete, nicht ungeschickte Grotte, welche sich die keramische Firma Janin Frères & Guérineau in Paris auf dem Marsfelde als Ausstellungsraum eingerichtet hatte, erinnerte an jene Leistung[1]).

So sehen wir, wie die französische Kunsttöpferei mit den neuen Errungenschaften immer weiter und entschiedener in die Gebiete der Architektur und Bildnerei

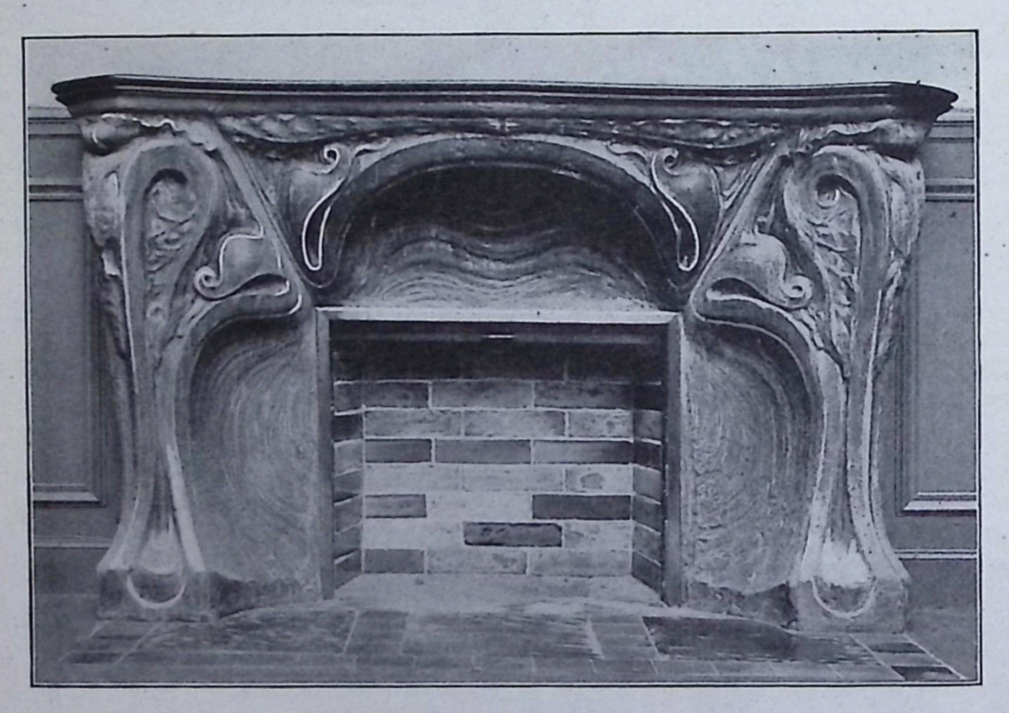


Fig. 32. Kamin in dem Hause Avenue Rapp 29 in Paris, Steinzeug von A. Bigot in Paris.

[1]) Abgeb.: Keramische Monatshefte I. Januar 1901. S. 3.

hinübergegriffen hat, und eben diese Rührigkeit und Vielseitigkeit, die sich den verschiedensten künstlerischen wie praktischen Aufgaben zuwenden, sind es, welche neben technischer Meisterschaft der Keramik unseres Nachbarlandes den ersten Rang in heutiger Zeit zuweisen.

Unter den öffentlichen Sammlungen von Werken der modernen Kunsttöpferei in Paris sei hier in erster Linie auf das Musée céramique der National-Manufaktur zu Sèvres, auf die Sammlungen im Palais du Luxembourg und der Union centrale des arts décoratifs hingewiesen, welche eine Auswahl der erlesensten und besten keramischen Erzeugnisse des letzten Jahrzehnts enthalten. — In Deutschland gewähren die Sammlungen des Kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Berlin, sowie das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe eine gute Uebersicht über die neueren Erscheinungen dieser Art.

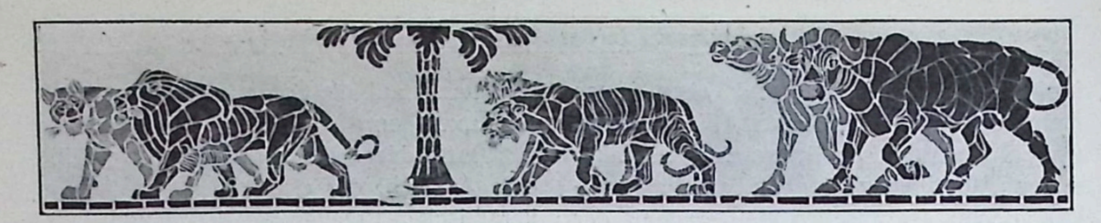


Fig. 33. Fries schreitender Tiere, Mosaik aus lüstriertem Thon von Hermann Kähler, nach Entwurf von Reistrup.
(Nach: Berliner Architekturwelt.)

VI. Der Lüsterdekor.

Es liegt im Wesen der neueren Richtungen in der modernen Keramik und gleichzeitig auch der modernen Kunstglasfabrikation, dass sie die Bildsamkeit des Materials, seine Fähigkeit, Formen anzunehmen, vor der Empfänglichkeit für farbige Verzierungen zurücktreten lässt. Daher, wie schon gelegentlich betont wurde, der Mangel an neuen selbständigen Formen und Gefässkörpern. Man begnügt sich mit den einfachen, wenig gegliederten Typen, die die chinesische Keramik für verwandte Zwecke erfunden und Jahrhunderte lang beibehalten hat. Neben den grès mit Ueberlaufglasuren und den beliebten flammés erfreut sich noch eine dritte vorwiegend koloristische Gruppe in der modernen Keramik besonderer Wertschätzung, das sind die Arbeiten mit Lüsterdekor. Der Lüster, der zu der Farbe noch einen metallischen Glanz und Schimmer hinzufügt, kann sowohl auf die glattgebrannte Glasur gemalt, als auch direkt als Glasur auf den Scherben gebracht werden, ja in neuerer Zeit sind Versuche geglückt, ihn im einmaligen Scharffeuerbrande auch mit dem Steinzeugscherben zu verbinden. Die erstgenannte Gattung mit Lüstermalerei auf die fertige Glasur ist technisch den Fayencen zuzurechnen. Wir haben es hierbei allerdings so wenig wie bei den geflammten Glasuren mit einer Erfindung unserer Zeit zu thun — wie jene Gattung hat auch der Lüsterdekor in der historischen Keramik sein Vorbild — immerhin hat diese Technik in neuerer Zeit eine wesentliche Bereicherung und Ausdehnungsfähigkeit gewonnen.

Die ältesten bekannten Arbeiten dieser Art sind die Lüsterfayencen des orientalischen Mittelalters, die sich seit dem Ende des 12. Jahrhunderts im gesamten Bereich des Islam nachweisen lassen und zum Edelsten gehören, was die orientalische Keramik geschaffen hat. Der damals allein gefertigte, goldig glänzende und leicht irisierende Lüster bestand aus einer einem Anhauch gleichen, zarten Schicht von Kupferoxyd, das je nach der Beimischung von Silber einen goldigen bis perlmutterfarbigen, ohne dieses einen mehr rötlichen Kupferton ergiebt. Die Technik hat sich namentlich in dem westlichen Grenzgebiete der islamitischen Kunst, in Spanien, bis in neuere Zeit fortgepflanzt. Spanien wurde ferner der Ausgangspunkt für die Uebertragung der Lüsterfayencen nach Italien, woselbst die Fabrik von Deruta den edlen Madreperla-Lüster zu hoher Vollendung brachte. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts hat ferner einer der Hauptmeister der italienischen Majolika, Giorgio Andreoli in Gubbio, durch die Erfindung des dem Orient unbekannten hochroten Rubinlüsters seiner Werkstatt Ruf verschafft. Die Erfindung ging zwar mit seinem Tode verloren, ist aber in neuerer Zeit wieder ins Leben gerufen worden. So hatte in den achtziger Jahren der Italiener Cantagalli bei seinen Nachbildungen alter italienischer Majoliken sowohl den Perlmutterlüster wie das Rubinrot wieder gewonnen.

Auch in England hatten Maw und Poole & Dorset im Jahre 1879 Fayencefliesen mit schönem Rubinlüsterdekor hergestellt.

Der erste jedoch, der es verstanden hat, die Lüsterfayencen wieder zu künstlerischer Höhe im modernen Sinne zu erheben, war Clément Massier am Golf Juan bei Cannes. Massier hat gleichfalls in dem für die französische Kunsttöpferei so bedeutungsvollen Ausstellungsjahre 1889 seine ersten Erfolge erzielt mit Poterien, welche nach Form und Dekor durchaus selbständig und geistvoll erfunden waren. Das Verfahren [1]) scheint darin zu bestehen, den Lüster durch Pasten von thonigen Erdfarben, Ocker oder Bolus mit Kupfer und Schwefelsilber gemischt, auf den weissen Zinnschmelz zu bringen, und in reduziertem Brande zu entwickeln. Anstatt aber den Lüster sich von der milchweissen Glasur abheben zu lassen, wie es die Alten thaten, geht Massier mit der der modernen Keramik eigenen Neigung für gebrochene matte Abtönung darauf aus, schon den Grund selbst durch Rauchfeuer in gebrochener Grundstimmung zu halten. Der metallische Lüsterglanz lässt sich wiederum durch Stumpfmachen einzelner Partien mildern; man erreicht dieses durch ein Aetzverfahren, in anderen Fällen schon dadurch, dass man den zarten Lüster auf farbigen, den Metallglanz dämpfenden Untergrund aufbringt. Der nahezu farblose Perlmutterlüster, auf farbigen Lüster gebracht, erzeugt irisierenden Schimmer. — Die neuere Technik hat übrigens die Reihe der Lüsterfarben erheblich vermehrt, zudem lassen sich durch Mischungen und je nach der Stärke des Brandes verschiedene Töne und Farbenwerte erzielen. Auch kann man durch Uebereinanderlegen zweier oder mehrerer Lüstertöne und durch teilweises Wegätzen der oberen Muster erzeugen, wobei noch der Gegensatz zwischen den glänzenden und den durch Aetzung mattgemachten Teilen mitspricht. — Die glänzendste Wirkung ergiebt der aus dem Kupfer entwickelte Rubinlüster, der aus der Paste so gut wie farblos hervorgeht, um erst in besonderem reduzierten Feuer seinen hochroten leuchtenden Rubinschimmer zu gewinnen.

In den letzten Jahren hat übrigens Massier nicht gehalten, was seine Erstlingswerke versprachen, auch hat sich der Lüster nicht immer als beständig erwiesen. Während er anfangs höchst reizvolle, gut erfundene ornamentale Muster geschaffen hatte, erstrebt er neuerdings vorzugsweise koloristische Effekte durch Lüsterglasuren. — Das

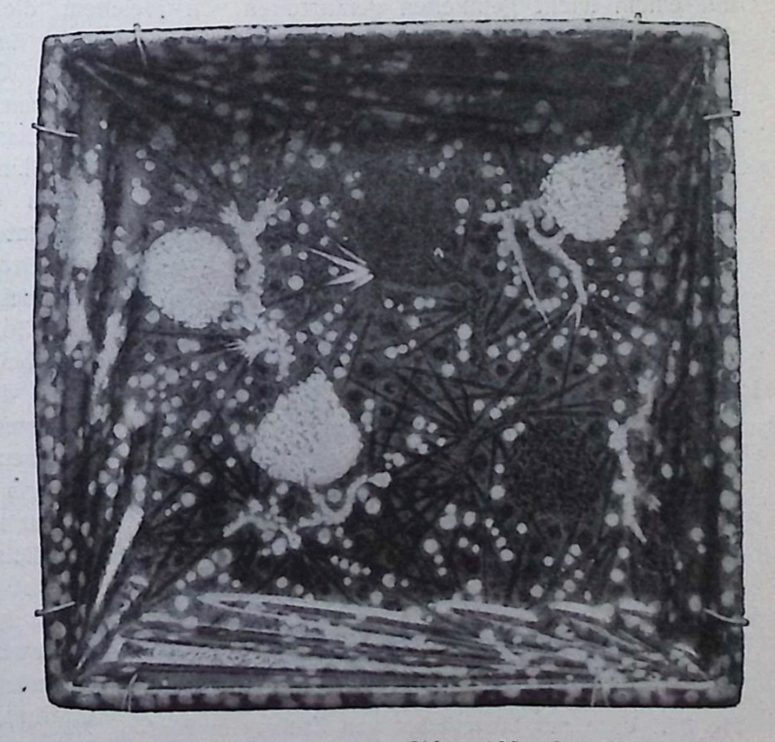


Fig. 34. Schale. Lüsterfayence von Clément Massier. 205 mm breit.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

[1]) Die neueren technischen Verfahren bespricht Dr. A. Koerner im Kunstgewerbeblatt N. F. XIII. 1901. Heft 3, S. 52.

Rubinrot vermischt sich mit den gelblichen, teilweise rauchigen Tönen des Zinnschmelzgrundes, so dass jede feste Abgrenzung der Farben, jede Zeichnung verloren geht; es entsteht ein verschwommenes Gemenge von Tönen, aus denen der rote Kupferlüster wie feurige Glut hervorleuchtet. Massier sucht hier offenbar die Wirkung des geflammten Steinzeuges mit den Mitteln der Lüstertechnik nachzuahmen. Derartige Farbenexperimente, zu denen noch stark irisirende Reflexe hinzutreten, berühren sich ganz mit dem, was neuerdings Tiffany in seinen farbigen Gläsern erstrebt. Gelegentlich gelingen Massier auf diesem Wege Landschaftsbilder mit eigentümlichen Beleuchtungseffekten (feuerspeiende Berge, Abendröte etc.), bei denen dem Rubinlüster wieder die Hauptrolle zufällt.

Fig. 34 bringt eine in Farbe wie Form gleich wohlgelungene frühere Arbeit, von der freilich die Abbildung nur eine unvollkommene Vorstellung zu geben vermag, — eine flache viereckige Schale wie mit einem leicht gefältelten gemusterten Stoffe überzogen; den Grund bildet Rubinlüster, der über einen matten perlmutterfarbenen Lüster gelegt ist und dadurch einen warmen, etwas gebrochenen Ton erhält. Das Muster ist durch Blosslegen dieses unteren Lüsters, aber auch innerhalb des Lüsters selber durch Strichelung und Aetzung erzielt worden.

Massier hat übrigens in Frankreich wie anderswo schnell Schule gemacht und Konkurrenten gefunden; in Frankreich sind mit Lüsterfayencen Delpin Massier sowie die Fabrik von Keller & Guérin in Luneville hervorgetreten. Die letztgenannte Fabrik verfügt nicht über den Farbenreichtum Massiers und erstrebt auch nicht seine koloristischen Effekte; meist hebt sich die Zeichnung in mattglänzendem Perlmutterlüster von dem gedämpften und leicht gewölkten Zinnschmelzgrunde ab.

In Ungarn liefert die renommierte Fabrik von Zsolnay in Fünfkirchen Lüsterfayencen (Abb. 35), namentlich in dem von ihr so genannten Genre Eosin; auch hierbei dient das Rubinrot meist als Grund, in welchem die Zeichnung durch ein Aetzverfahren ausgespart und wiederum durch Gold- oder Bronzelüster gehoben werden kann. Ebenso wie Massier dämpft auch Zsolnay den Glanz des Rubin- und Silberlüsters durch die mattgetönte, oft gekrackte Unterlage des Zinnschmelzes, der durch den zarten Metallschimmer hindurchscheint. (Abb. 36.) Wie bei Massier sind auch bei den Erzeugnissen dieser Fabrik die früheren strenger gemusterten Arbeiten die besten geblieben, und was die Fabrik in Paris 1900 ausgestellt hatte, war zu nicht geringem Teile unerfreuliche Marktware. — In erster Linie ist jedoch ausserhalb Frankreichs in der Fabrikation von Lüsterarbeiten eines dänischen Keramikers rühmend Erwähnung zu thun, Hermann A. Kählers in Nestved auf Seeland. Kähler ist Ende der achtziger

Fig. 35. Vase mit Lüsterdekor von Zsolnay in Fünfkirchen (Ungarn). 85 mm hoch.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

Jahre selbständig hervorgetreten und beherrscht gleich meisterlich die Lüsterglasuren auf dem Steingutscherben, wie die Lüstermalerei auf der weissen Zinnglasur, die Lüsterfayence. Den Grundton giebt im ersteren Falle der rote Kupferlüster selbst, den Kähler teils in vollem Metallglanze, teils durch Ueberlaufglasuren oder grüne Kupferlösungen gebrochen verwendet.



Fig. 36. Schale mit Rubinlüster von Zsolnay in Fünfkirchen (Ungarn). 135 mm breit.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

Die Lüsterfayencen ermöglichen ornamentale Muster, bei welchen das in der Art der Franzosen durch Rauchfeuer abgetönte Zinnemail den Grund für die in rotem Kupferlüster aufgemalte Zeichnung abgiebt. Diese selbst erscheint, je nach der Stufe ihrer Entwickelung, in verschiedener Abtönung, bald hochrot und glänzend, bald hell und durch den durchscheinenden Grund gebrochen, wie auf der Vase und dem Teller mit Fischen Fig. 38 und der Flasche links neben diesem. — In diesen und ähnlichen Arbeiten weiss Kähler neben dem Pflanzenornament auch Figürliches mit Geschick heranzuziehen. Auch plastische Arbeiten, besonders Tierfiguren, hat er unter Beihilfe ausgezeichneter künstlerischer Kräfte geliefert und ihnen in der Weise, wie es zuerst Chaplet in Paris gethan hat, durch Metallüster einen Hauch von Farbe und Leben verliehen; man vergleiche den Geier in Fig. 38 in der Mitte und das originelle Gefäss in Form eines geringelten Schlangenleibes. Gefässe mit Tierfiguren, so z. B. grosse Vasen mit Löwen- und Pferdeleibern, Vasen mit Elefanten- und Vogelköpfen enthalten Motive, denen wir zuerst bei dem französischen Steinzeug, besonders bei Dalpayrat, begegnet sind, die aber von dem Dänen in völlig selbständiger, den französischen Arbeiten ebenbürtiger Weise ausgebildet sind. Auch darin rivalisiert Kähler mit den Franzosen, dass er als einziger Keramiker seines Landes sich weitere Ziele gesteckt hat und vor allem bemüht ist, auch in der architektonischen Dekoration Fuss zu fassen. Er geht übrigens auch hierin seinen eigenen Weg und hat sich Anregung und Vorbilder in der alten Kunsttechnik des Orients geholt.

Auf der Stockholmer Ausstellung im Jahre 1897 erregten drei grosse Wandfriese die allgemeine Aufmerksamkeit; diese Friese, die ein Jahr darauf auch in Berlin ausgestellt waren,[1]) sind nicht aus bemalten Fliesen hergestellt, sondern in allen Teilen aus einzelnen in den Stuckgrund verlegten Plättchen verschieden getönten Kupferlüsters musivisch zusammengesetzt. Für die Entwürfe hatte Kähler bewährte jüngere Künstler herangezogen und auch darin eine nur glückliche Wahl getroffen. So ist ein Fries mit schwimmenden Schwänen nach einer Zeichnung von Otto Eckmann, der Pfauenfries (Fig. 39) und

[1]) Veröffentlicht in: Berliner Architekturwelt III. (1900) Heft 5, S. 174 u. 175.

der Fries mit schreitenden Löwen, Tigern und Büffeln (Fig. 33) nach Entwürfen von Reistrup gefertigt. Man erkennt auch auf den Abbildungen deutlich die weissen Fugen der einzelnen, der Zeichnung entsprechend zurecht geschnittenen Stücke. Diese Fugen sind mit Bedacht so gelegt, dass sie gleichzeitig die Innenzeichnung: die Muskulatur, das gemusterte Fell der Tiere, das Gefieder der Vögel, Blätter und Rinde des Baumstammes abgeben. Sehr geschickt sind ferner die im Hintergrund befindlichen Tiere in durften, erscheint selbstverständlich. Einen vierten Fries gleicher Technik mit Seeadlern und fliegenden Gänsen hatte Kähler 1900 in Paris ausgestellt. Auch hier, Fig. 37, waren die Fugen mit grossem Geschick für das Gefieder der Vögel, beim Meere für den weissen überspritzenden Schaum der Wellen ausgenützt. In der bei aller Einfachheit und Strenge gefälligen, der Aufgabe entsprechend mehr architektonisch gehaltenen Zeichnung verdienen Kählers Friese volle Anerkennung; wie gern denkt man sich einen derartigen Wandschmuck

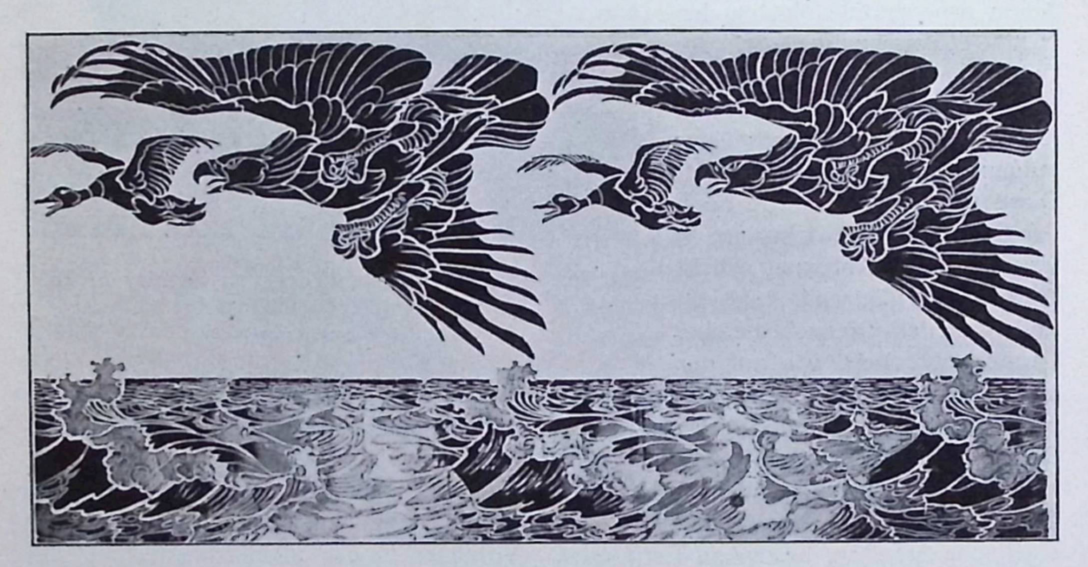


Fig. 37. Fries mit Seevögeln, Mosaik aus lüstriertem Thon von Hermann Kähler, nach Entwurf von Reistrup.
Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.

mattem Lüster gehalten, wodurch sie als zurücktretend erscheinen.

Von irgendwelcher Modellierung ist dagegen durchgehends Abstand genommen, das Ganze ist vielmehr auf reinste Flächenwirkung berechnet, ganz im Sinne der orientalischen Kunst. Reistrups Tierfries ruft wohl von ferne die von V. Place in Khorsabad, der Stätte des alten Niniveh, gefundenen Tierbilder aus farbig glasierten Fliesen, die klassischen Muster keramischer Flächendekorationen, der Pfauenfries bekannte Motive frühmittelalterlicher Mosaiken ins Gedächtnis. Dass die Schwäne bei einer modernen Friesdekoration nicht fehlen in Hallen und Vergnügungsräumen an öffentlicher Stätte.

Bei der Ausführung handelt es sich übrigens nicht um eine neue Erfindung, sondern, wie schon angedeutet, um die Wiederaufnahme einer sehr alten Technik. Das Mosaik aus glasiertem Thon war bereits seit der Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrtausends den Egyptern bekannt und wurde später in der orientalischen Baukunst des Mittelalters, namentlich in Persien, in weitestem Umfange zur Herstellung farbigen Wandschmucks verwendet. Als Einlagen in Putz zeigen es vornehmlich die frühtürkischen Bauten



Fig. 38. Arbeiten in Lüstermalerei und mit Lüsterglasuren von Hermann Kähler in Nestved (Dänemark).

(Der Teller mit Fischen im Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin.)

des 13. Jahrhunderts in Koniah, der alten Seldschukenresidenz in Kleinasien. Doch war die Technik auch in den westislamitischen Gebieten, in Nordafrika und Spanien (Alhambra!) in Gebrauch und ist auch heute noch nicht völlig erloschen. Kähler gebührt somit das Verdienst, eine in Vergessenheit geratene monumentale Kunsttechnik im modernen Sinne wieder ins Leben zurückgerufen und damit ein Beispiel gegeben zu haben, dem man nur weitere Nachfolge wünschen möchte.

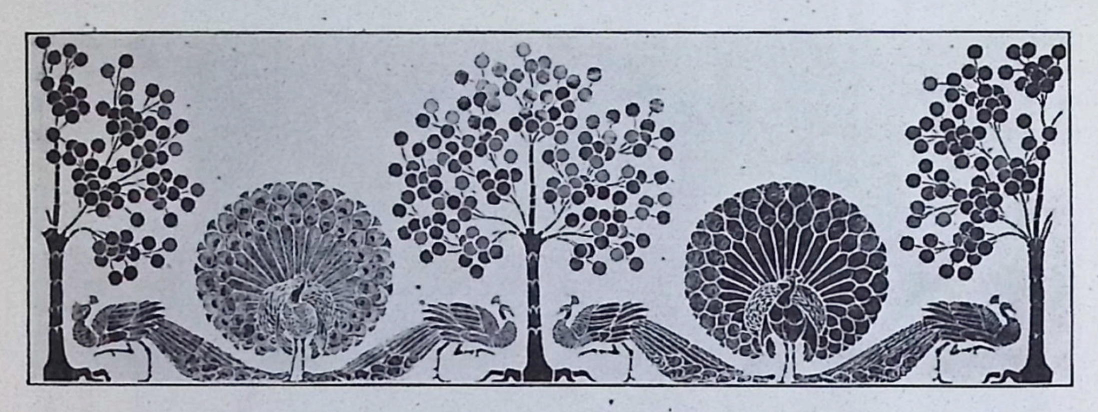


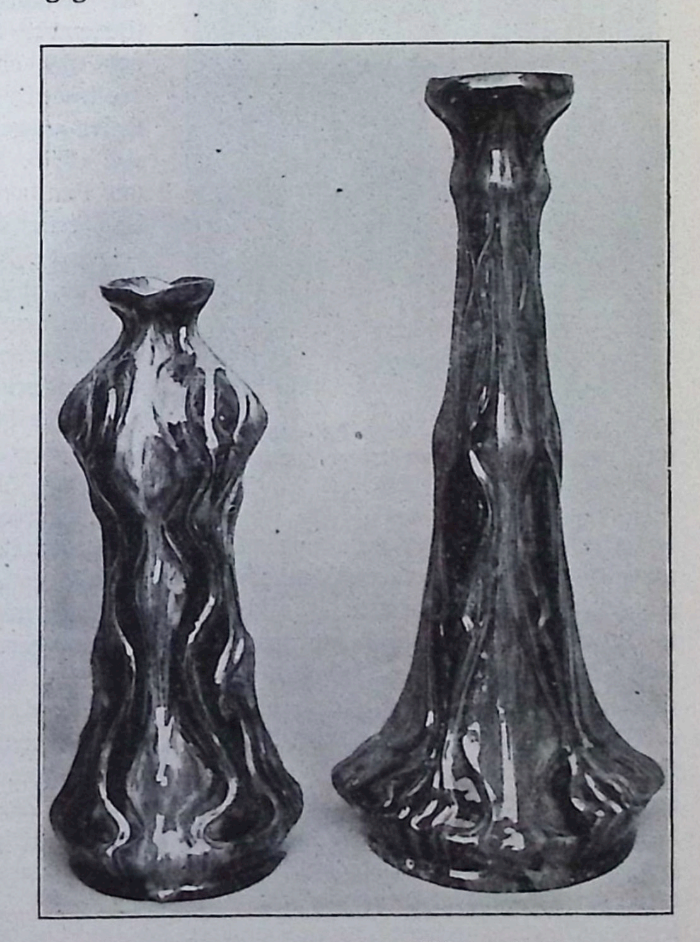
Fig. 39. Fries mit Pfauen, Mosaik aus lüstriertem Thon von Hermann Kähler, nach Entwurf von Reistrup.

(Nach: Berliner Architekturwelt.)

VII. Deutsches Steinzeug und Lüsterfayence.

In Deutschland sind die Anregungen, die das französische Steinzeug auf der einen, die Lüsterarbeiten Massiers und Kählers auf der anderen Seite gegeben haben, in dem letzten Lustrum auf fruchtbaren Boden gefallen, wenngleich die Stärke der neudeutschen Keramik auf einem ganz anderen Gebiete liegt. Es will immerhin etwas bedeuten, dass sich mit den einzelnen Künstlernamen auch eine bestimmte Eigenart verbindet, dass mithin an Stelle gedankenlosen Nachahmens und Nachhinkens selbständige Erfindung und das Streben nach persönlicher Leistung getreten sind. Der entscheidende Anstoss ist auch bei uns von künstlerischen Kräften ausgegangen, und diese haben teils selbständig, teils in Verbindung mit bislang unbekannten Handwerksbetrieben Arbeiten hervorgebracht, die denen unserer bewährtesten keramischen Fabriken die Spitze bieten, ja sie in der allgemeinen Wertschätzung überholt haben. Dank ihnen bietet auch Deutschland heutzutage ein erfreuliches Bild vielseitigen keramischen Schaffens, das sich zudem nicht wie in Frankreich auf die Hauptstadt und wenige Industrieplätze beschränkt, sondern weitverzweigt etwas von deutscher Sonderart und Stammesverschiedenheit an sich trägt.

Unter den ersten, die in Deutschland,



460 mm hoch. 600 mm hoch.

Fig. 40. Flaschen, sog. Chrysanthemumdekor, Frittensteinzeug mit Lüster. Familie von Heider in Schongau.



Fig. 41. Henkelkanne, sog. Frittensteinzeug mit Lüster. Familie von Heider in Schongau. 350 mm hoch.

teilweise ausländischen Anregungen Rechnung tragend, im modernen Sinne vorgegangen sind, ist die Familie von Heider in Schongau am Lech zu nennen: der Vater Max von Heider, der als Töpfer die Werkstatt begründet hat, und seine drei Söhne Hans, Fritz und Rudolf. Der letztgenannte hat in jüngster Zeit selbständig gewirkt, die Brüder Hans und Fritz v. Heider sind Lehrer an der Kunstgewerbeschule zu Magdeburg. Die Thätigkeit der Heider ist sehr vielseitig; sie fertigen Poterien mit geflossenen und geflammten Glasuren, ebenso gemalte Muster und modelliertes Ornament in Verbindung mit geflammten Glasuren, ferner auch Steinzeug mit Reliefdekor, sowie plastische Arbeiten. Neuerdings verarbeiten sie eine künstliche wasserdichte Masse, sogenanntes Frittensteinzeug, das sie mit geflammten und Lüster-Glasuren dekorieren, Fig. 40 und 41. Kleinere Geräte werden in diesem Material durch Giessen hergestellt, da angeblich das Gussverfahren ein schärferes Relief ermöglicht als das Formen[1]).

Am bekanntesten sind ihre Lüsterarbeiten, bei denen sie sich vielfach mit Kähler in Nestved berühren. Namentlich gilt dies von den Gefässen mit Tierfiguren und gemischten Glasuren (Rudolf v. Heider), den originellen Vasen mit Vogelköpfen, Masken, der Urne mit Pelikanen und verwandten Werken. Auf der keramischen Ausstellung zu Leipzig (Dezember 1900) waren zwei Wandbrunnen, der eine mit Reliefdekor und einem Wolfskopf, der andere gemalt mit Pelikanen ausgestellt, ebenso, nach Entwürfen von Fritz v. Heider, drei Wandfriese mit Panthern, Schwänen und Füchsen. Von Fritz von Heider rührt ein gut gezeichneter Fries mit springenden Antilopen her, ein Fries mit Hermelinen ist für das Ausstellungslokal von Keller & Reiner in Berlin hergestellt.

In Berlin hatte, früher wie andere, der Maler Friedrich Stahl zunächst im Kunstgewerbe-Museum, dann auf der Allgemeinen Kunstausstellung vom Jahre 1895, Lüsterfayencen vorgeführt, die sich weder in Form noch Dekor an französische oder dänische Vorbilder anlehnten, sondern auf durchaus selbständigen Versuchen beruhten. Neben kleineren Ziergefässen fanden sich Riesengefässe in der Art der sogenannten Alhambra-Vasen. Das Material bildete weisser Bunzlauer Töpferthon. Die Gefässe wurden auf der weissen Zinnglasur mit Lüsterfarben dekoriert. Die Wirkung beruhte wesentlich darauf, dass der Lüsterton lasierend, also

[1]) Dr. H. Hecht u. P. Bartel, die Thonindustrie auf der Pariser Weltausstellung in: Thonindustrie-Zeitung. 24. Jahrg. (1900). Nr. 98. S. 1445.

ganz dünn aufgetragen und gelegentlich mit Terpentin angespritzt, leicht flüssig und gelockert wurde. Silberlüster giebt in dünnem Auftrag einen rötlich violetten Anflug, Gold, wo es dick aufgetragen wird, wirkt leicht grell und schreiend, in dünner Lage ergiebt es ein bläuliches Violett. Wird Gold auf andere Farben aufgebracht, so springt es und erscheint flockig. — Obwohl es Stahl an Anerkennung nicht gefehlt hat, ist er mit keinen weiteren Arbeiten dieser Art hervorgetreten.

Eine umfassende Thätigkeit auf keramischem Gebiete, wenngleich ohne selbstständiges künstlerisches Gepräge, entfaltet die renommierte Firma von Franz Anton Mehlem in Bonn. Sie hat gleichfalls moderne Lüsterpoterien geschaffen; von ihrem sehr vielseitigen Können legte auf der Pariser Centenarausstellung ein besonderer, unter Leitung des Kommerzienrates Guillaume und nach Entwürfen des Malers Friling in Berlin ausgestatteter Raum mit seinen Wandfliesen, Steinzeugkamin, Prachtvasen und Luxuspoterien Zeugnis ab.

Etwa gleichzeitig mit dieser Firma erschien auch Professor Carl Kornhas, Lehrer der keramischen Fachklasse an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe mit Lüsterfayencen, hat aber späterhin seine Aufgabe mehr auf dem Gebiete der dekorativen Skulptur gefunden. Als Material steht ihm kein eigentliches Steinzeug, sondern ein weicherer Scherben zu Gebote. Seine vor zwei Jahren in Paris ausgestellten Werke, ein Christuskopf und ein ausdrucksvolles Medusenhaupt auf Rundplatte, eine als Johannes bezeichnete porträtartige und lebensvolle Büste eines Knaben, in den Gewandpartien glänzend, in den nackten Teilen matter lüstriert, sind beachtenswerte Leistungen polychromer Plastik, bei welchen an Stelle der farbigen Glasuren ein geschickt abgestufter Lüster-

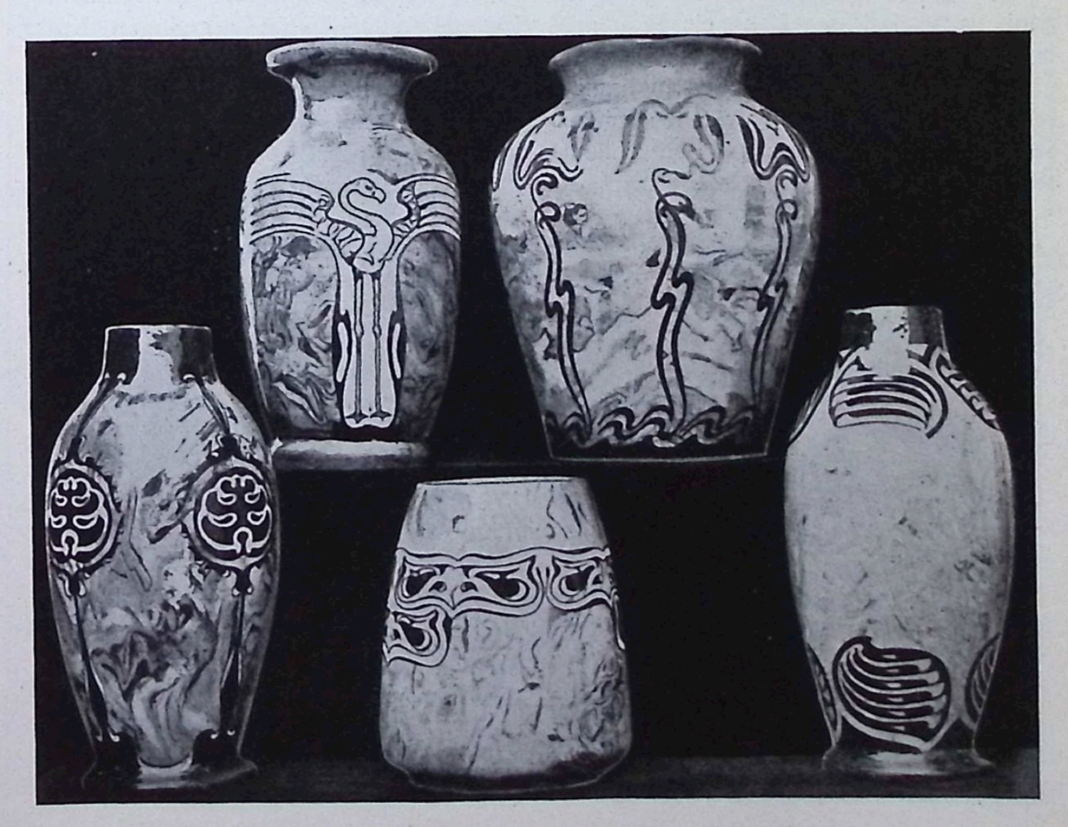


Fig. 42. Fayencevasen mit Lüsterdekor. Familie von Heider in Schongau.

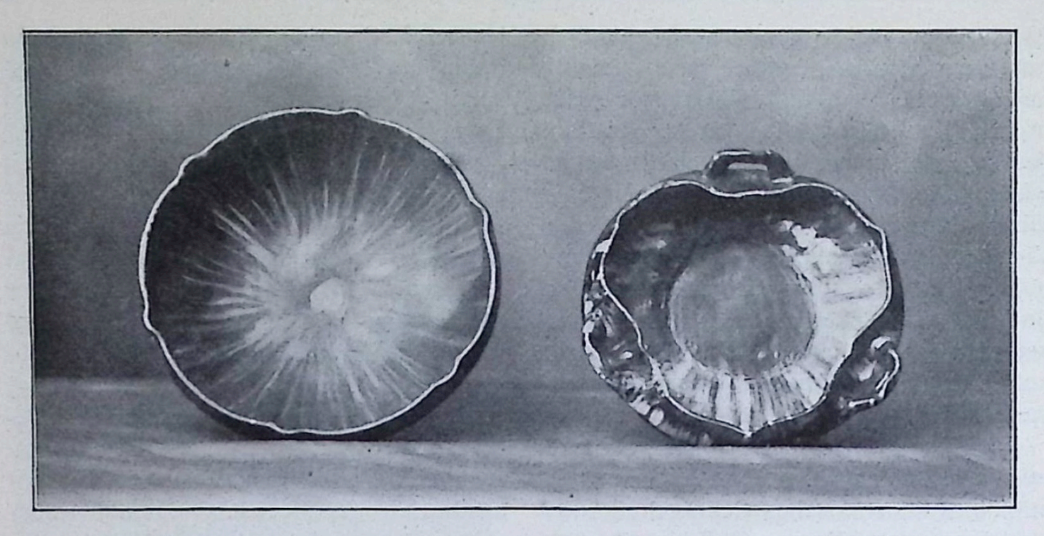


Fig. 43. Steinzeugschalen mit geflossenen Glasuren von Hermann Mutz in Altona.

dekor getreten ist. — In Paris hatte ferner Kornhas ein etwa 2 m hohes, mosaikartig aus Thonplatten zusammengesetztes Wandrelief mit einem Brunnenbecken ausgestellt, das von Baumstämmen getragen wird, und auf dessen Rand ein Pfau mit ausgebreitetem Rade steht.

Während die Lüsterarbeiten in Frankreich kein Terrain mehr gewonnen haben, sehen wir sie bei uns in Deutschland sich andauernder Beliebtheit erfreuen. — Unter den alten Töpferindustriestätten unseres Vaterlandes hat sich in jüngster Zeit auch Bunzlau in Schlesien in der modernen Keramik einen Namen gemacht. Neben der aufstrebenden Fachschule für Töpferei unter ihrem derzeitigen Leiter Dr. Pukall ist dort neuerdings Kurt Randhahn mit Lüsterglasuren im Scharffeuerbrande auf dem Steinzeugscherben ans Licht getreten.

Diese Glasuren ergeben ausser den



Fig. 44. Steinzeug mit geflossenen Glasuren von Hermann Mutz in Altona.



Fig. 45. Steinzeug von Julius Scharvogel in München.

metallischen Reflexen unter der Einwirkung des Feuers auch verschiedenartige Färbungen. Die sog. Sammetscheineffekte des streifig glänzenden Lüsters sollen durch kleine violette Kristallbildungen in der Glasur hervorgerufen sein. Ausser Vasen, Schalen und verschiedenem Kleingerät hat Randhahn auch Tierfiguren, nach Modellen von Gaul in Berlin, in der Art Hermann Kählers, mit Lüsterglasuren dekoriert. — Den Dekor mit gemischten und geflammten Glasuren pflegt A. Seiffert in Bunzlau.

Gereifter als diese erscheinen die Arbeiten von Hermann Mutz in Altona; sie lehnten sich zunächst an japanisches Steinzeug mit Ueberlaufglasuren und die französischen grès mit matten Emails an, haben aber ihre eigenen Farbenstimmungen, in denen gelb und grün den Ton angeben; daneben findet sich ein mannigfach wechselndes Rot, teils erdbeerfarbig, teils kirschrot, das als Grund für die hellen Ueberlaufglasuren dient. Nachdem Mutz anfangs mit einem wenig geeigneten weichen Material zu kämpfen gehabt hatte, das dem Charakter der geflossenen Emails Eintrag that, ist es ihm neuerdings gelungen, seine vielfarbigen Glasuren auf einen harten Steinzeugscherben zu bringen. Erst dadurch kommen sie zur beabsichtigten Wirkung. In dem neuen Material sind auch die sämtlichen auf den Abbildungen Fig. 43 und 44 dargestellten Vasen, Flaschen und Schalen hergestellt.

Die meisten Erfolge hat mit seinem Steinzeuge moderner Richtung J. J. Scharvogel in München erzielt. Nachdem er jahrelang in der Fabrik von Villeroy & Boch in Mettlach thätig gewesen war, begann er mit Arbeiten im Stil der Japaner und bevorzugte, abweichend von den matten und stumpfen Emails der Carriès und der Gruppe des art du feu, glänzende und lebhafte Glasuren. Die Anlehnung an Japan verraten auch die warmen vorwiegend braunen Töne seiner Glasuren, doch hat Scharvogel in dem sogenannten Achatemail und mit Versuchen mit Aventuringlasuren, d. h. Glasuren mit goldig glänzenden Einsprengungen, Eigenes und Neues aufzuweisen.

Seit etwa zwei Jahren hat Scharvogel sich indessen von zwecklosen Luxuspoterien mehr und mehr der Herstellung von Gebrauchsware und Hausgerät zugewendet und die Anregungen dazu aus bester Quelle, unserer deutschen Steinzeugfabrikation des 16. und 17. Jahrhunderts, erholt. Den ersten erfolgreichen Schritt auf diesem Wege hat er mit seinem teilweise nach Modellen von W. Magnussen in München gefertigten, dunkelbraun glasierten Steinzeug von schlichten, aber gut und zweckmässig erfundenen Formen gethan. Meist sind es Töpfe, Näpfe, Bierkrüge und Kannen mit linearem Reliefornament, auf welchem die Glasur leicht abgerieben ist, so dass sich das Ornament auch durch helleren Ton vom tiefbraunen Grunde abhebt. Neben der braunen Ware hat Scharvogel auch das schöne grau gesprenkelte Hellbraun des Kölner und Raerener Steinzeugs im 16. Jahrhundert mit Glück wieder herzustellen versucht.

Neuerdings hat auch Habich in Darmstadt in Form und Umriss treffliche Modelle für Steinzeug-Geräte geliefert, während Scharvogel für ornamentale Verzierungen in dem vielleicht besten Künstler, den Deutschland zur Zeit auf diesem Gebiete aufzuweisen hat, in Schmuz-Baudiss aus München seinen Partner gefunden hat. Als gewöhnliches Trinkgerät für Bierhumpen und Kannen ist besonders in Süddeutschland das Steinzeug niemals ausser Gebrauch gekommen, als Kunstware aber hatte es bei uns seit etwa zwei und einem halben Jahrhundert zu bestehen aufgehört. Scharvogel und seine künstlerischen Genossen haben daher mit ihrer Anknüpfung an guten alten Brauch und Vorbilder eine volkstümliche Seite angeschlagen und man kann es nur mit Genugthuung begrüssen, wenn solchergestalt das Steinzeug — einst der Ruhm unserer deutschen Kunsttöpferei, in der Neuzeit aber fast ausschliesslich in England und Frankreich gepflegt und weitergebildet — auch bei uns wieder zu neuem Leben erweckt wird.

In der Abbildung Fig. 45 sind in der Mitte oben eine Bowle, nach dem Entwurfe von Schmuz-Baudiss, daneben Bierkrüge in guten Gebrauchsformen nach Magnussens Modellen dargestellt, in der Mitte der unteren Reihe eine flache Schale nach dem Entwurfe von Schmuz-Baudiss, bei welcher das Ornament hellgrau in dem braunen Grunde ausgespart ist. — Die grosse originelle Vase rechts oben mit braunschwarzer Glasur rührt von Scharvogel selbst her.

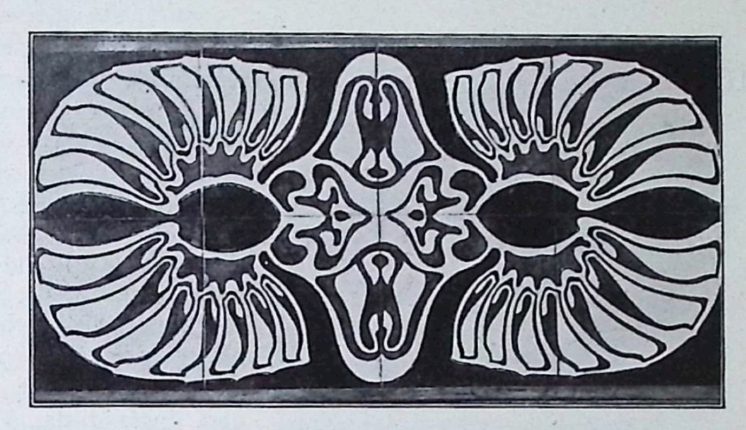


Fig. 46. Fliesen mit Lüstermalerei. Familie von Heider in Schongau.

VIII. Steinzeug mit Schlickermalerei und Reliefdekor.

Während auf dem Festlande die von Frankreich und Dänemark ausgehenden Anregungen allenthalben Früchte gezeitigt haben, steht die Keramik des heutigen England allein, und nach dem zu urteilen, was die Pariser Centenarausstellung geboten hatte, hinter der der vorgenannten Länder weit zurück. Und doch darf England das Verdienst in Anspruch nehmen, in unserer Zeit zuerst, ja noch vor dem Beginn der neuen Stilrichtung, das Steinzeug gepflegt zu haben, freilich nicht in der Weise des art du feu und der modernen geflossenen Glasuren, sondern des ornamental dekorierte grès. — In erster Linie ist hierbei der rühmlichst bekannten Firma Doulton, in dem Londoner Töpferviertel Lambeth zu gedenken. Hatte doch Doulton bereits in den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in stone ware gearbeitet und — früher als die Franzosen — angefangen, das Material auch für Bauzwecke, als Wandbekleidungen, Fontainen und Treppengeländer zu verwenden. Noch heute verdienen seine damals geschaffenen Arbeiten volle Anerkennung. In den achtziger Jahren hat dann die Fabrik schlichtes Gebrauchsgerät gebracht, das von dem damals überladenen Ornamentschmuck absehend, bereits zum

Fig. 47. Steinzeug mit Schlickerdekor von R. W. Martin, London-Southhall 1889. 195 mm hoch.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

einfachen Glasurschmuck griff und damit seiner Zeit vorausging. Von diesen Versuchen abgesehen, handhabte die damalige Technik für den Steinzeugdekor fünf verschiedene Verfahren, erstens: die Muster mit erhabenen oder vertieften Rändern, welche die Farben umgrenzen und trennen, zweitens: das sogenannte Sgraffito, bei welchem — wie wir im nächsten Kapitel sehen werden — der Scherben durch einen Beguss gedeckt und das Muster durch Blosslegen des Grundes hergestellt wird; drittens: die alte Technik des Ansetzens geformten plastischen Zierrats auf den Gefässkörper; viertens: das entgegengesetzte Verfahren, das Muster in die Oberfläche einzutiefen und die Höhlungen mit Farbe auszufüllen. — Von Farben, die dem scharfen Brande des Materials widerstehen, kannte die ältere Keramik nur zwei: das Kobaltblau und das Manganviolett, während die neuere Technik die Scharffeuerpalette um einige Farben vermehrt hat. Zu den genannten Verfahren kam die Verzierung durch aufgetragenen Thonschlicker, slips, mit welcher Doulton zuerst 1878 auf der Pariser Weltausstellung hervortrat. Die Schwierigkeit dieses Verfahrens liegt darin, Farbkörper zu finden, die auch im Brande am Scherben haften bleiben und nicht durch verschiedenes Schwinden sich von ihm ablösen. — In den achtziger Jahren hat sodann ein anderer englischer Fabrikant, R. W. Martin in London-Southhall Steinzeugarbeiten gefertigt, welche die Verwendbarkeit des Schlickerdekors auf jenem Materiale überzeugend darthun. Fig. 47 und 48 geben zwei im Jahre 1889 gefertigte Vasen aus dem Berliner Kunstgewerbe-Museum. Bei dem Henkeltopf sind auf dem hellgrauen Thongrunde Schmetterlinge und Stiefmütterchen, diese in graugrünen, lichten, nicht deckenden Tönen mit kobaltblauen Umrissen und Stengeln gemalt; die bauchige Flasche zeigt kräftige Ranken in dichtem weissgrauem Schlicker auf grauem, braungesprenkeltem Grunde.

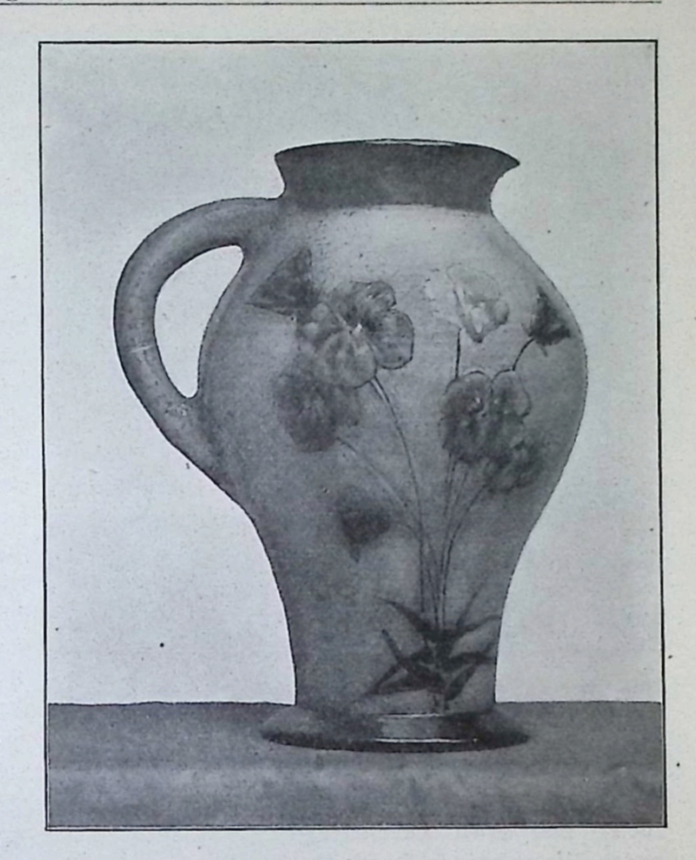


Fig. 48. Steinzeug mit Schlickerdekor von R. W. Martin, London-Southhall 1889. 254 mm hoch.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

Es ist zu bedauern, dass die englischen Steinzeugfabrikanten, vielleicht entmutigt durch die Erfolge des modernen französischen grès, auf dem eingeschlagenen Wege nicht weiter gegangen und seit den neunziger Jahren nichts Neues in der Art an den Markt gebracht haben. Was Doulton 1900 in Paris ausgestellt hatte, waren nur Massenartikel und nichts, was auf künstlerische Bedeutung Anspruch gehabt hätte. Dagegen haben sich in Frankreich, abseits vom Strome der herrschenden Richtung, einzelne Künstler aus Liebhaberei und ohne Zusammenhang



Fig. 49. Vase, Steinzeug von Michel Cazin in Paris.

unter einander des ornamentalen Dekors auf Steinzeug angenommen. So hat zuerst und etwa gleichzeitig mit den ersten Versuchen in Lambeth der Landschaftsmaler Jean Charles Cazin grès gefertigt, bei welchen er auf die von dem Raerener und dem Nassauer Steinzeuge her beliebte Kobaltmalerei zurückgriff. Das Musée du Luxembourg besitzt eine kleine aber gewählte Sammlung von Cazins Arbeiten in der Art wie der Teller Fig. 51. Natürliches Pflanzenornament, scheinbar zwanglos über die Fläche gebreitet, mit eingetieften Umrissen und einzelnen blaubemalten Partien giebt einen reizvollen, in der Ausführung durchaus dem Material angemessenen Schmuck. Die Arbeiten des älteren Cazin fallen bereits in die ersten siebenziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Dem Vorgange seines Vaters folgend, hat sodann Michel Cazin eine fruchtbare Thätigkeit als Keramiker entfaltet. Auch er verwendet Pflanzenmotive, teils in der Fläche liegend und bemalt, teils auf den Körper seiner Gefässe modelliert, in stark naturalistischer Art, daneben greift er zu allerlei Arten von Lebewesen, Fischen, Krabben und anderem Getier und geht somit in der Wahl seiner Motive über das von den Engländern Geschaffene hinaus.

An dritter Stelle ist auch in diesem Zusammenhange des bereits bei der Gruppe des art du feu gedachten Künstlerpaares der Céramique Robalbhen Erwähnung zu thun, endlich des Bildhauers St. Lerche, dessen keramische Arbeiten sich schwer einer einzelnen bestimmten Gruppe zuweisen lassen. Hans St. Lerche, ein in Düsseldorf geborener Norweger, aber vorzugsweise in Paris thätig, betreibt die Kunsttöpferei gleichfalls aus Liebhaberei, und hat neben Arbeiten in Bronze- und Zinnguss Figuren und Geräte in emailliertem Thon, ähnlich wie der Finne Valgren in modernem, pikantem Pariser Stil geschaffen. Von nordischem Naturell ist wenig bei ihm zu merken. Ein Werk von schlichter Lebenswahrheit und Naturbeobachtung ist die emaillierte Büste eines Schweizer Bauern. Am meisten aber arbeitet St. Lerche mit farbigem Thonschlicker und hat hierfür seine Anregungen teils aus der italieni-



Fig. 50. Vase, Steinzeug von Michel Cazin in Paris.

schen Sgraffito-Technik der Renaissancezeit, teils aus bäuerlichen Werkstätten der Gegenwart geholt. Damit aber berühren wir ein neues, bisher nicht erwähntes Feld der modernen Keramik, das uns im folgenden Kapitel beschäftigen soll. St. Lerches Arbeiten sind in jedem Zuge Originalwerke, da sie der Künstler eigenhändig bildet, dekoriert und im eignen Ofen brennt.



Fig. 51. Teller, Steinzeug mit Kobaltmalerei von Jean Charles Cazin in Paris.
Paris, Musée du Luxembourg.

IX. Moderne Irdenware.

Unsere bisherige Uebersicht über die Kunsttöpferei der Gegenwart hat an erster Stelle die neben dem Porzellan unstreitig wichtigste Gattung, das Steinzeug und Steingut und im Anschlusse daran die Arbeiten mit metallischem Lüster, welche teils dem Steingut, teils der Fayence zuzuzählen sind, beleuchtet. Bei der Würdigung des Neuen musste doch allenthalben des Verhältnisses gedacht werden, in welchem dieses zur historischen Keramik steht. Es thut ihrer Selbständigkeit und ihrem Werte keinen Abbruch, wenn man selbst für die modernsten und am meisten als neu und überraschend empfundenen Erscheinungen die historische Grundlage nachweisen kann. Auch auf diesem Gebiete hat sich als wahrer Fortschritt erwiesen, auf alten bewährten Kunstmitteln bauend im neuen Geiste zu schaffen. Dies gilt auch von einer dritten keramischen Kunstgattung, die, statt sich an ausländische oder an ältere geschichtliche Vorbilder anzulehnen, an noch bestehende Ueberlieferungen echter, heimischer Volkskunst anknüpft und mit modernem Farbensinn und mit moderner Zeichnung eine Art künstlicher Bauerntöpferei ins Leben ruft.



Fig. 52. Schüssel mit Fischen, das Muster im grünen Beguss eingeschnitten. 380 mm breit. Fabrik von Gustafsberg. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.

Es ist schwer, diese Gattung mit einem zusammenfassenden Namen zu bezeichnen; sie hat auch in der Geschichte der Keramik niemals einen solchen besessen. Auf einfachem Handwerksbetriebe beruhend und ohne technische Weiterentwickelung, hat sie gleichwohl alle Epochen überdauert und ist überall da ausfüllend eingetreten, wo die Kunstkeramik eine Lücke aufweist. Die Technik arbeitet mit den einfachsten Mitteln und benutzt den gemeinen

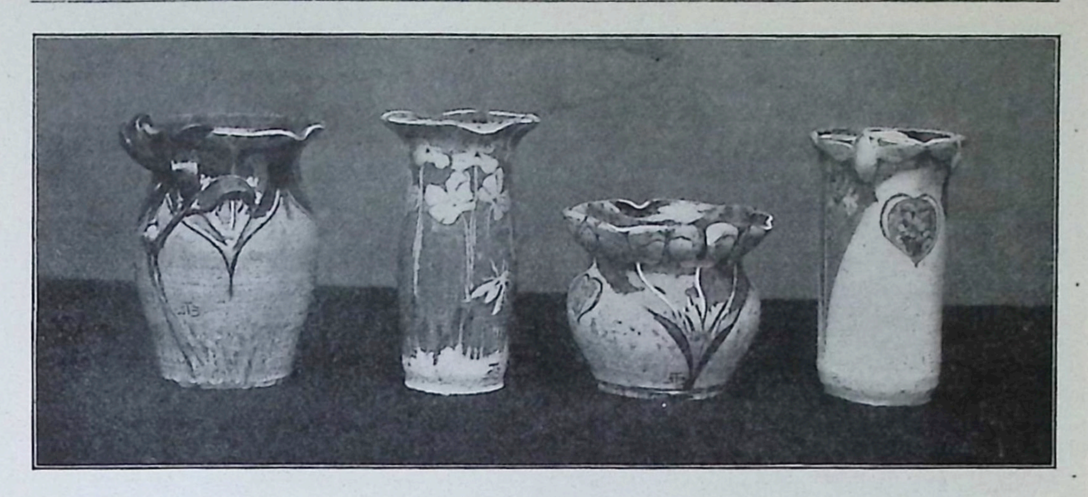


Fig. 53. Vasen mit in den Beguss eingeschnittenem Ornament, von Th. Schmuz-Baudiss.

rotbrennenden Töpferthon. Der Scherben erhält kunstlose, dem zeichnerischen Können des Handwerkers entsprechende Verzierungen, welche mit der Giessbüchse in weissem Thonschlicker aufgetragen, reliefartig vom Grunde abstehen und teilweise farbig bemalt werden. Eine durchsichtige, leicht gelbliche Bleiglasur verleiht dem Material und seiner Verzierung Glanz und Dichtigkeit. — Ein zweites Verfahren besteht darin, den Scherben mit einem deckenden Anguss aus weissbrennender Thonerde zu überziehen, in welchem die Umrisse des Musters durch Einschneiden und Blosslegen des Thongrundes hergestellt und die Flächen durch Farbe belebt werden. Von einer eigentlichen Bemalung ist dabei nicht die Rede, es werden nur einzelne Flächenteile grün, gelb oder manganviolett getönt. Die durch-

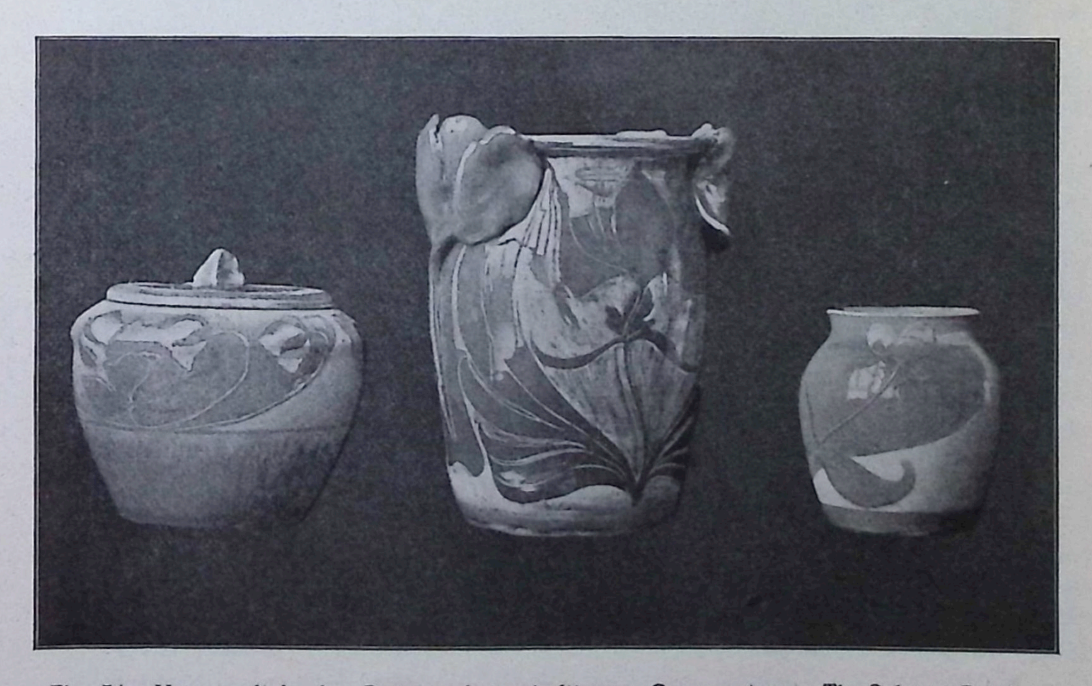


Fig. 54. Vasen mit in den Beguss eingeschnittenem Ornament, von Th. Schmuz-Baudiss.

sichtige Glasur ist dieselbe wie die vorerwähnte. In dieser Art waren bereits die aus tiefen Fundschichten in Griechenland und Kleinasien, sowie an anderen Orten gehobenen spätantiken und byzantinischen Topfwaren verziert.

Je nach dem technischen Verfahren lassen sich mithin zwei Untergruppen unterscheiden: erstens die mit der Giessbüchse dekorierte, zweitens die in den Beguss oder die Engobe gravierte Irdenware. Das letztgenannte Verfahren kann man als Sgraffitotechnik bezeichnen und es ist bemerkenswert, dass dasselbe in Italien gerade in jener Zeit sich zur Kunstsphäre erhob, als auch die Majolika-Malerei ihrer Blüte entgegenreifte, zu Ende des 15. Jahrhunderts. — Die Giessbüchsentechnik wiederum war besonders im 17. Jahrhundert in den Niederlanden und in England, in Deutschland vornehmlich in Hessen im Schwunge. Noch heute besteht sie daselbst in handwerklichem Betriebe z. B. in Marburg. Auch in Heimberg bei Thun in der Schweiz leben alte Ueberlieferungen dieser Art weiter.

Was diese Arbeiten auch heute noch anziehend macht, das ist das Anspruchslose und Gesunde des echten Handwerks, das selbst durch die oft nur mechanische Wiederholung bewährter alter Muster wenig einbüsst. Auch aus den meist frischen lebhaften Glasuren spricht eine gute technische Ueberlieferung.

Unter der Bezeichnung poteries campagnardes de Flandre oder Finch-pottery, nach dem Namen des Fabrikanten A. Willy Finch, erschienen Mitte der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts in Belgien moderne Bauernfabrikate auf dem Markt und sind schnell beliebt geworden. Bald hatte sich eine Art von Hausindustrie entwickelt. Sie zeigt dieselben Ausdrucksmittel wie die bessere Irdenware, d. h. in den Beguss eingeritzte (poteries sgraffitées) oder mit der Giessbüchse aufgetragene, endlich auch frei modellierte Ornamente, nur in der Abstimmung der Töne und in der Anwendung matter Glasuren trug man dem modernen, namentlich von Frankreich herübergekommenen Geschmack Rechnung. Die Entwürfe für

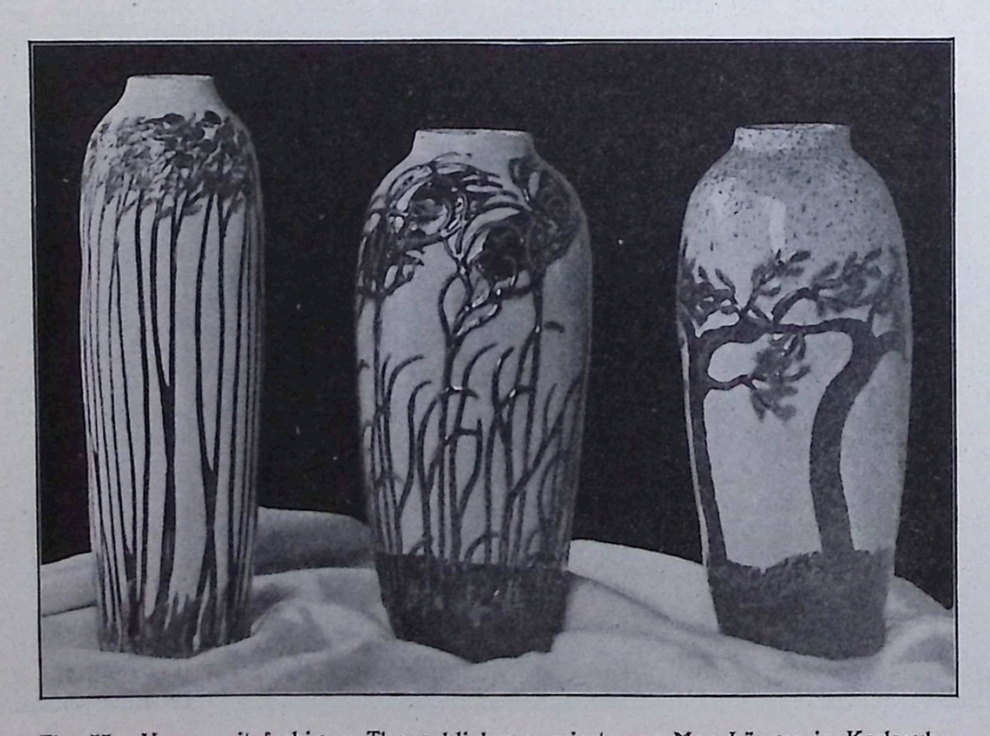


Fig. 55. Vasen mit farbigem Thonschlicker verziert, von Max Läuger in Karlsruhe.

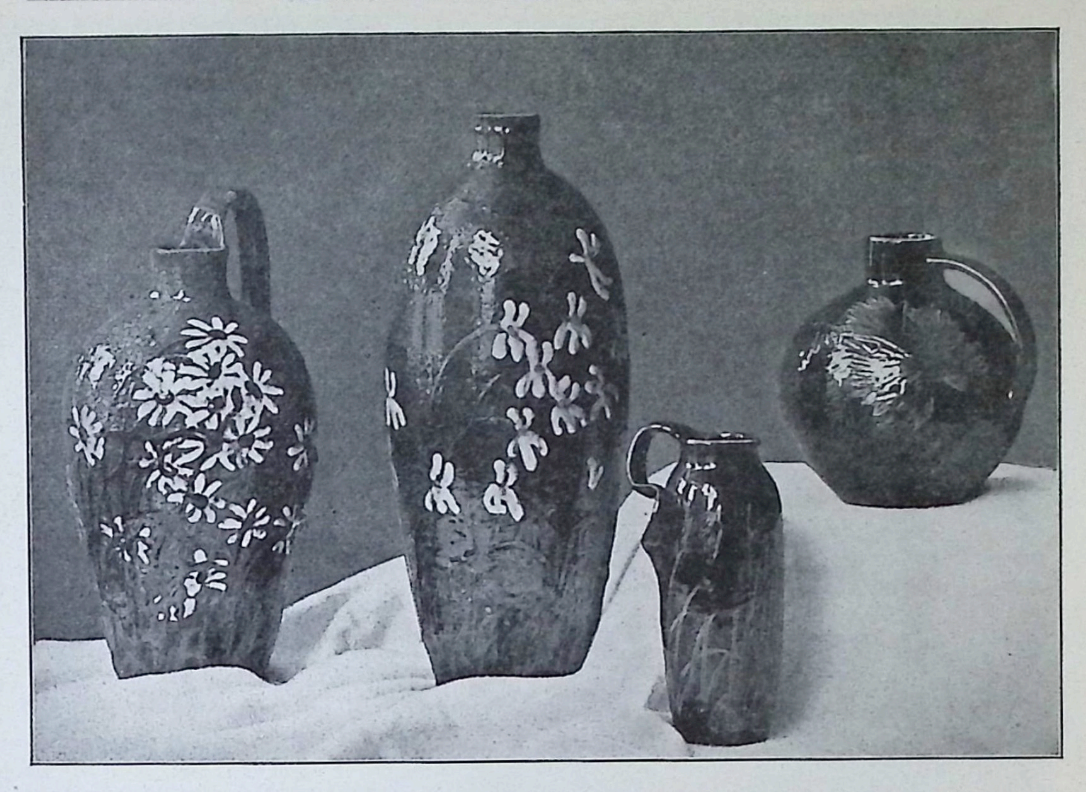


Fig. 56. Flaschen und Krüge mit farbigem Thonschlicker verziert, von Max Läuger in Karlsruhe.

das einfache Linienornament dieser Arbeiten rührten zum Teil von van de Velde her.

Aehnliche Arbeiten mit Auftragsdekor wurden übrigens an verschiedenen Orten Belgiens und auch in England ausgeführt.

Die Versuche mit geflossenen und überlaufenden Farbglasuren, wie sie die sogenannte Bretby-ware in England an den Markt gebracht hat, können trotz manchem Gelungenen nur die Ansicht bestätigen, dass das eigentliche Gebiet dieser Zierweise nicht die Irdenware, sondern das Steinzeug ist.

Eine eigentümliche Sgraffito-Technik hat, aber bereits ohne Anlehnung an Volkskunst, vielmehr mit modernem Ornament, die Manufaktur von Gustafsberg in Schweden ausgebildet. Der weisse Scherben erhält einen gelben oder grünen Beguss, in welchem das Muster, nach Wegschaben des Restes, stehen bleibt, Fig. 52. Verwandte Arbeiten sind in Blau auf bläulichem Grunde ausgeführt. Der leitende Künstler der Fabrik ist Gunnard Wennerberg.

Den dankbarsten Boden hat jedoch die volkstümliche Thonware in Deutschland gefunden, namentlich ist sie — schon wegen der einfachen, nur geringe Fertigkeit erheischenden Technik — bei unseren Töpfe bemalenden Künstlern und Künstlerinnen geschätzt, unter deren Händen oft erfreuliche und geschmackvolle Leistungen im frei entworfenen, frisch empfundenen Ornament entstanden sind. Es sei hier u. a. nur auf die Schwarzwälder Thonarbeiten von Frau Schmidt-Pecht in Konstanz hingewiesen.

Seinen eigenen Eingebungen ist von Anfang an auch auf diesem Felde der Maler Schmuz-Baudiss in München nachgegangen, ja die einfache Begussware bildete den Ausgangspunkt für die noch vielversprechende keramische Thätigkeit dieses feinsinnigen Künstlers. Er

selbst erzählt[1]), wie er bei einem verregneten Sommeraufenthalte, im Jahre 1896, in Diessen am Ammersee häufig zum Besuche einer Töpferwerkstätte geführt wurde und daselbst seine ersten Versuche im Drehen, Dekorieren und Brennen des Geschirrs machte. Weitere praktische Studien betrieb er später bei einem Hafner H. Krebs in Dinkelsbühl in Franken. So gelangte er dazu, sein Thongerät in allen Teilen selbst anzufertigen und nicht in Abhängigkeit von gegebenen Formen zu verbleiben. Formen wie Ornament sind von durchaus eigener Erfindung. Die einfachen Grundtypen des Handwerks weiss er durch geschickte Modellierung, durch bewegte und geschwungene, bisweilen Blütenkelchen nachgebildete Hälse, Ränder und Füsse zu bereichern. In seinen früheren Arbeiten, mit denen er 1897 auf der Münchener Kunstausstellung hervortrat, leidet bisweilen die Grundform des Geräts an einer etwas zu weit getriebenen, stark bewegten Modellierung. Das Ornament wird in dem weissen, den roten Scherben deckenden Beguss ein- und herausgeschnitten und schmiegt sich sehr glücklich der Form und Bewegung des Gefässkörpers an.

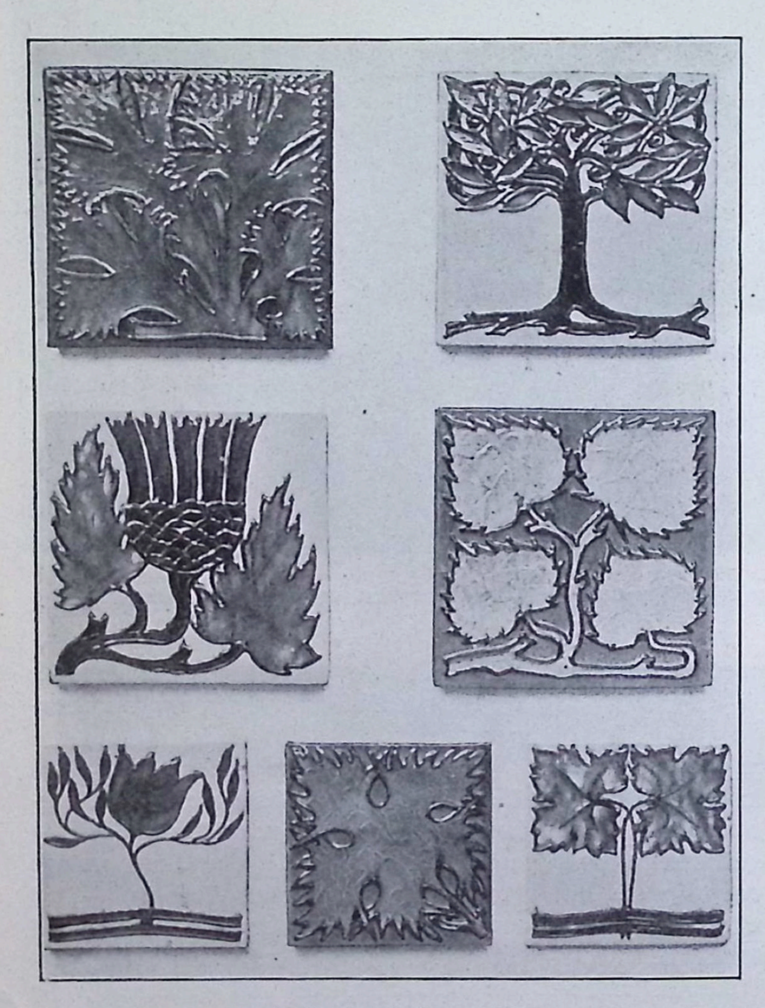


Fig. 57. Wandfliesen in farbig glasiertem Thon, von Max Läuger in Karlsruhe, ausgeführt von dem Thonwerke zu Kandern.

Schmuz-Baudiss ist neben Max Läuger der fruchtbarste keramische Künstler in Deutschland; während aber dieser den natürlichen Pflanzendekor und den Bilddekor pflegt, hat uns Schmuz-Baudiss wieder ein neues keramisches Ornament im modernen Sinne geschaffen. Dies gilt nicht nur von den Arbeiten, die uns hier beschäftigen, sondern nicht minder auch von seinen Porzellanen. Die Grundsätze seines ornamentalen Schaffens erläutert er selbst ebenso anspruchslos wie anschaulich mit den Worten[2]): „Bei den meisten bisherigen Erzeugnissen der Majolika- und Porzellanindustrie klebt das Ornament, oft ähnlich einem Abziehbilde, gänzlich unlogisch an irgend einer konventionellen

[1]) Deutsche Kunst und Dekoration 1897/98. II. S. 207.

[2]) Deutsche Kunst und Dekoration a. a. O.

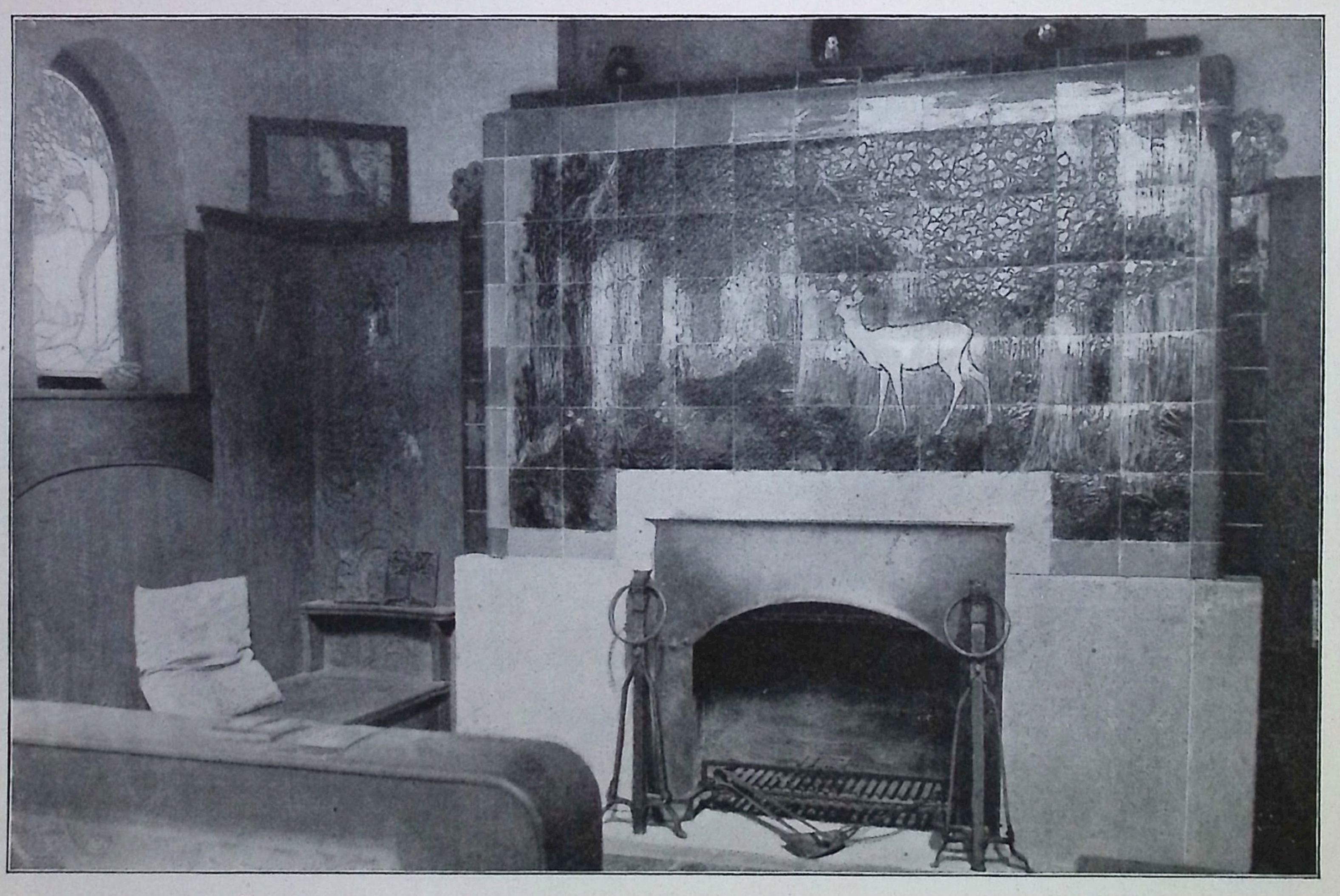


Fig. 58. Kamin und Kaminwand aus farbig glasierten Fliesen, von Max Läuger in Karlsruhe.

Im Besitze des Herrn Alfred Engel in Belfort.

Stelle der Grundform und könnte ebenso unlogisch auf einem Dutzend anderen existieren. Meine Motive suche ich direkt in der Pflanzen- und Tierwelt. Vorausgehende Skizzen mache ich keine, sondern drehe direkt aus einer Hand voll Erde die Form frei auf und komponiere erst auf die luftgetrocknete Urform das Ornament. Es ist leicht erklärlich, dass man bei diesem Vorgehen auf weit grössere Mannigfaltigkeiten kommt und bei offenen Augen Zufälligkeiten benutzt, die bei dem Entwerfen auf der Papierfläche einem niemals zum Bewusstsein kommen würden".

Auch Schmuz-Baudiss schöpft also mit offenem Auge aus der Natur, aber er verwendet die Naturform nicht wie der Japaner und die von Japan ausgehende naturalistische Richtung als Einzelmotiv, sondern in regelmässiger Anordnung und Wiederholung als Ornament. Es ist dieses meines Erachtens der richtige Weg und auch der einzige, auf dem der dem euro-

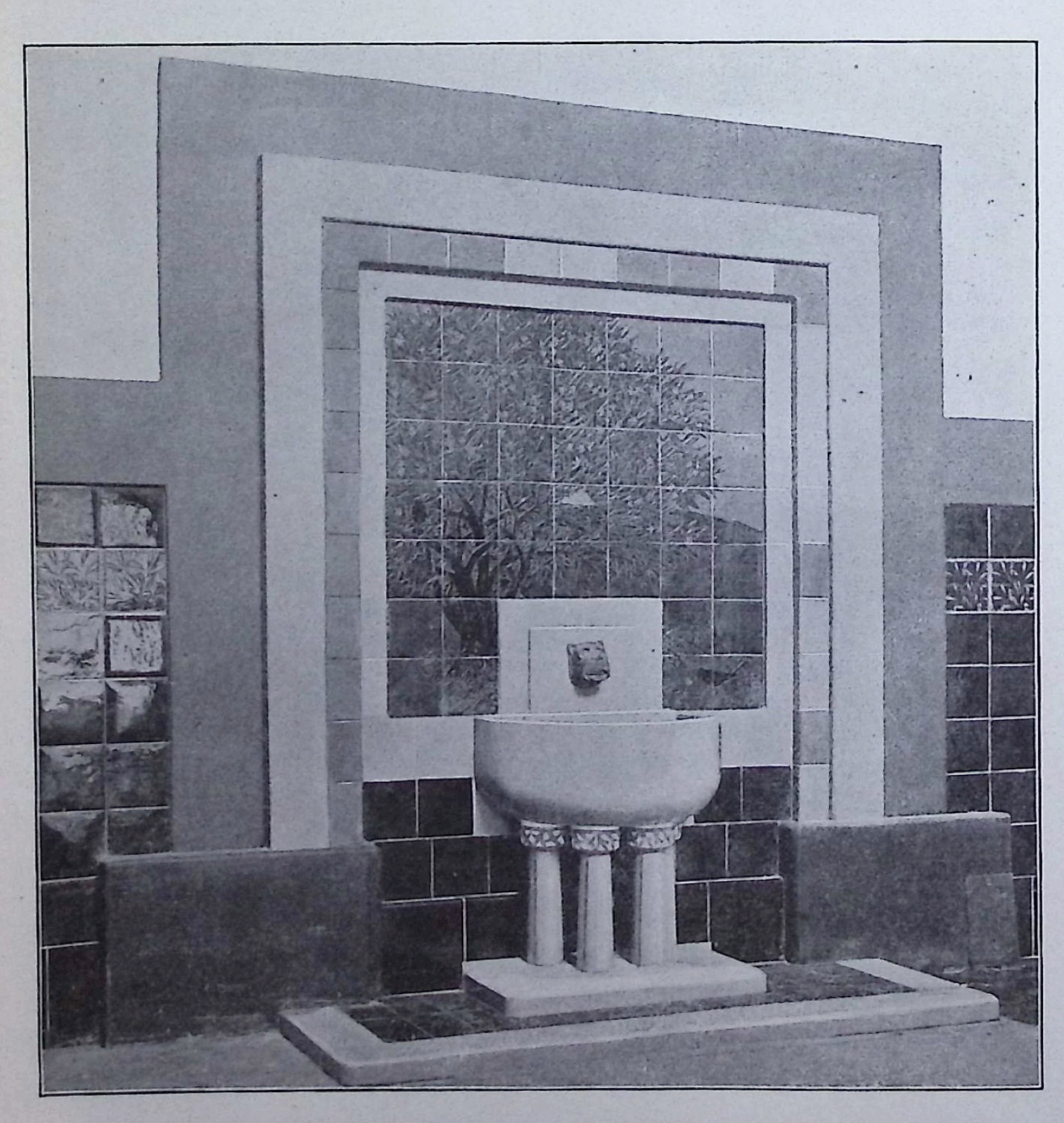


Fig. 59. Wandbrunnen und Rückwand aus farbig glasierten Fliesen, von Max Läuger in Karlsruhe.
Im Besitze des Herrn Engel-Gros, château de Pipaille Hte. Savoie.

päischen wie dem orientalischen Kunstgefühl ursprünglich fremde naturalistische Dekor bei uns auch für die Folgezeit zu einer dauernden Errungenschaft werden kann.

Auch in Paris sind die belgischen und deutschen Versuche in künstlicher Bauerntöpferei nicht ohne Nachfolger geblieben. Eine Ausstellung in der Rue Caumartin, die einer privaten Vereinigung von Künstlern entsprang, brachte 1899 als willkommene Neuheit Arbeiten von Etienne Moreau-Nélaton aus gewöhnlichem Töpferthon und von bäurischem Charakter. In seinen anspruchslosen Naturmotiven erinnert Moreau-Nélaton vielfach an Schmuz-Baudiss, doch beschränkt er sich nicht bloss auf das Sgraffito-Verfahren, sondern bedient sich auch der aufgetragenen slips oder Engoben. Hiermit aber gehen wir über zu der zweiten Gattung von Irdenwaren, den Arbeiten in farbigem Thonschlicker.

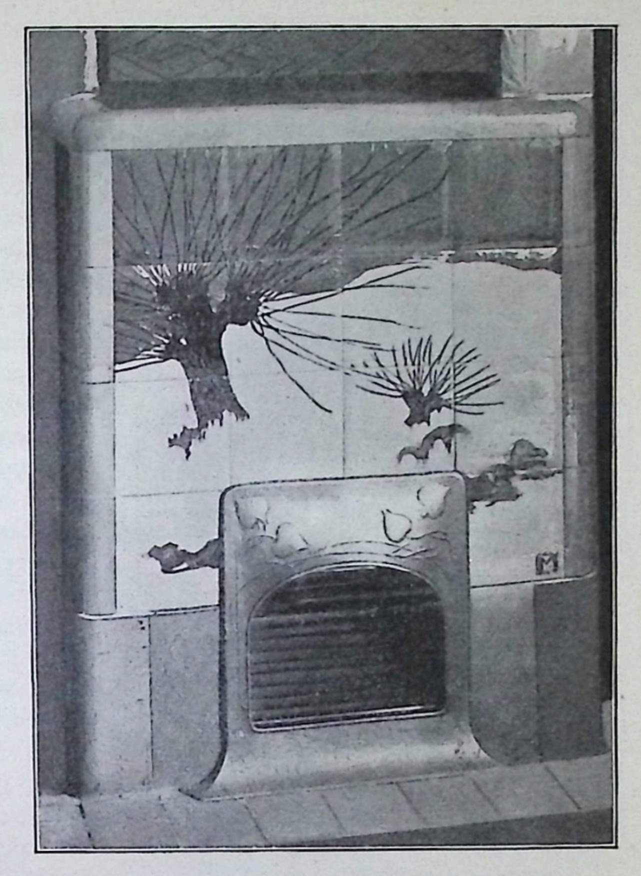


Fig. 60. Kamin mit Fliesenbild, von Max Läuger in Karlsruhe.

Diesen Schlickerdekor auf dem porösen Thonscherben unter durchsichtiger Bleiglasur, also in technisch einfachster Behandlung, pflegt mit grossem Erfolge Professor Max Läuger in Karlsruhe. Schwarzwälder Bauerngeschirr scheint ihm die Anregung dazu gegeben zu haben. Läugers Gefässe sind einfach und flächig, ohne grosse Abwechslung der Form. Schlanke hohe Kannen, Pinten, breite bauchige Vasen, Näpfe und Schalen u. a. m., dienen als Substrat für eine vielfarbige, an sich sehr ansprechende Bemalung durch Pflanzenmotive und eine Art von landschaftlichen Stimmungsbildern. Grüne Blattpflanzen oder Baumzweige umschlingen den weiss engobierten Gefässkörper (Fig. 55) oder umziehen netzartig den Bauch einer Vase. Häufig ist der Grund des Gefässes ein tiefes Blau, von dem sich schlanke Gräser und Blumenstengel wie von heiterem Himmel abheben Fig. 56, oder es stehen schwarze wie vom Winde bewegte Gewächse, Silhouetten gleich, auf grünem Grunde. Der gemeinsame Grundzug aller dieser Arbeiten ist eine unbefangene Farbenfreudigkeit ohne Künstelei, die ganz andere Noten anschlägt als die wohl abgewogenen intimen Farbenstimmungen des japanischen und französischen Steinzeugs. Bisweilen haben Läugers Farben — besonders sein Blau — etwas weiches und süssliches; man meint dergleichen in englischen Wohnräumen gesehen zu haben, und es ist nicht zu leugnen, dass er gelegentlich in seiner Farbigkeit ebenso über die Grenzen der dekorativen Aufgabe hinausgeht, als manche neueren Franzosen in der Plastik.

Seitdem Läuger als künstlerischer Leiter mit dem Thonwerke Kandern im Schwarzwalde in Verbindung getreten



Fig. 61. Vase mit sog. Carbotine-Dekor, von Lefront in Fontainebleau. 18 mm hoch.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

ist, hat er im Verein mit dem Techniker Carl Mayer seine Wirksamkeit auch auf das Baugewerbe ausgedehnt. Die Fabrik hat nach seinen Entwürfen zahlreiche Fliesen zu Kaminen und Wandbekleidungen hergestellt, die zu dem Besten gehören, was Deutschland auf diesem Gebiete aufzuweisen hat. Die Fliesen zeigen natürliches mit der Hand modelliertes Pflanzenwerk von breiter und kräftiger Behandlung, mit Anklängen an gotisches Laubornament, Fig. 57.

Läuger ist heutzutage wohl der volkstümlichste Keramiker Deutschlands. Beliebt sind namentlich seine bildartigen Kompositionen für Heizkörper und Wandfelder, in ihnen kommt nicht nur der Keramiker, sondern vor allem der Maler zum Wort. Gleichwohl sind sie gleich den Gefässen nicht gemalt, sondern in farbigem Thonschlicker unter Bleiglasur hergestellt. In diesen Fliesenbildern bringt Läuger etwas von der Naturstimmung unserer Wälder und Wiesen, von der Poesie unserer Märchenwelt auf die Wände, der Obstbaum, der dürre, entlaubte Baum in der Schneehalde, Fig. 60, das Reh im Walde, Fig. 58, sind traute heimatliche Motive, die umso besser wirken, je anspruchsloser sie sich geben. — Die Metallteile, Vorsätze und Beschläge jener Heizkörper sind mit gleicher Sorgfalt behandelt wie alles Uebrige und in einfacher aber geschmackvoller Treibarbeit, in der Art englischer Kamingarnituren hergestellt. Sie machen im Verein mit seinem Fliesenschmuck den Heizkörper wiederum zu einem Zierstücke unserer Wohnungen, das uns den emaillierten oder bemalten Ofen unserer altdeutschen Bürgerstube zu ersetzen berufen scheint.

Läuger ist übrigens bei dem Schlickerdekor nicht stehen geblieben, sondern befleissigt sich neuerdings auch der dekorativen Plastik. Dabei schwebte ihm vor, etwas Aehnliches zu schaffen, wie die farbig glasierten Terrakotten der Künstlerfamilie della Robbia im 15.—16. Jahrhundert in Italien. Das beliebteste Motiv der Robbia-Plastik — eine Halbfigur der Madonna auf blauem Blumen- und Baumbewachsenen Hintergrunde — hat Läuger als Altarstück für die Kapuzinerkirche zu Seewis im Kanton Graubünden (Schweiz) gefertigt. Ebenso entstand eine heilige Cäcilie nach dem Modell von Professor Dietsche in Karlsruhe. Eine Anzahl plastischer Werke mit überlebensgrossen Figuren hat Läuger für die Karlsruher Jubiläumsausstellung 1902 gefertigt.

Abgesehen von diesen plastischen Werken haben Läugers Arbeiten, trotz aller Verfeinerung der Ausführung stets etwas von dem bescheidenen Charakter der Giessbüchsentechnik bewahrt; bis zur eigentlichen Schlickermalerei ist er, und gewiss mit Vorbedacht, nicht gegangen. Unter diesem Verfahren versteht man eine Bemalung, nicht mit körperlosen Farben, sondern mit farbigen Erden oder Engoben, welche in leichtem Relief dem Grunde aufliegen. Dieses Verfahren erfreute sich

in Frankreich bereits in der Mitte der siebenziger Jahre unter dem Namen barbotine grosser Beliebtheit, ist dann aber in Missachtung geraten, nicht wegen seiner Unzulänglichkeit an sich, sondern weil man ihm Aufgaben stellte, für die es nicht geeignet war. In der retrospektiven Abteilung der Pariser Centenarausstellung sah man mit Befremden unter den ersten Versuchen in barbotine einige Wandplatten mit Landschaftsbildern; sie rührten von niemand anders her, als von E. Chaplet, also einem der Begründer der modernen Richtung, der hier in Schlickermalerei etwas ähnliches versuchte, wie die Malerei auf Porzellan und Fayence, nämlich eine bildmässige Darstellung. Dieser Versuch führte zu weit. Mit Recht bemerkt Deck in seinem Handbuche der Fayence: der Anblick derartiger Stücke ist für das Auge wenig erfreulich. Er ist erdig und ermangelt der Leichtigkeit; dies rührt daher, dass der Keramiker die Wirkungen der Oelmalerei wiedergeben wollte und gezwungen war, um zum Ziele zu gelangen, Farben anzuwenden, die kein scharfes Feuer vertragen; daher ein Mangel an Farbenentwicklung und Gegensatz in den Tönen!

Die kleine Blumenvase Fig. 61 von Lefront in Fontainebleau 1878 zeigt als Grund den naturfarbigen, unter der durchsichtigen Bleiglasur lachsroten Scherben, darauf in Thonschlicker grüne Blätter und weisse, violett abgetönte Blüten mit gelben Staubfäden. Die hellen Retouchen am Rande suchen das klecksige der Oelmalerei wiederzugeben, der fettige Glanz der Glasur sieht wie Firniss aus.

Die oben gerügten Mängel und Ziele des Verfahrens waren die Ursache dafür, dass es in Frankreich bald in den Hintergrund trat. Dafür ist es an einer anderen Stelle mit desto grösserem Erfolge wieder aufgenommen und zur höchsten Vollkommenheit geführt worden, in der Rookwood pottery zu Cincinnati in Amerika. Die Erzeugnisse dieser bedeutendsten unter den keramischen Fabriken der neuen Welt haben in Europa gleichfalls seit der Pariser Ausstellung von 1889, in weit höherem

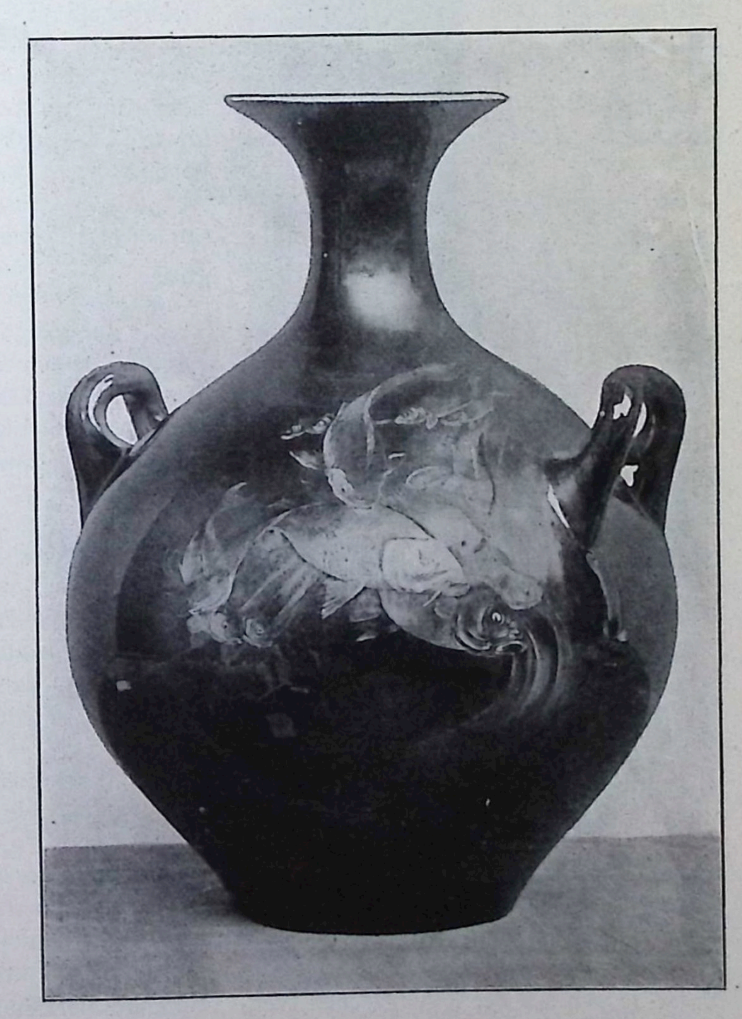


Fig. 62. Vase mit Fischen in Thonschlicker bemalt. Rookwood pottery in Cincinnati. 365 mm hoch. Bez. A. R. V. (Valentin) 1891.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

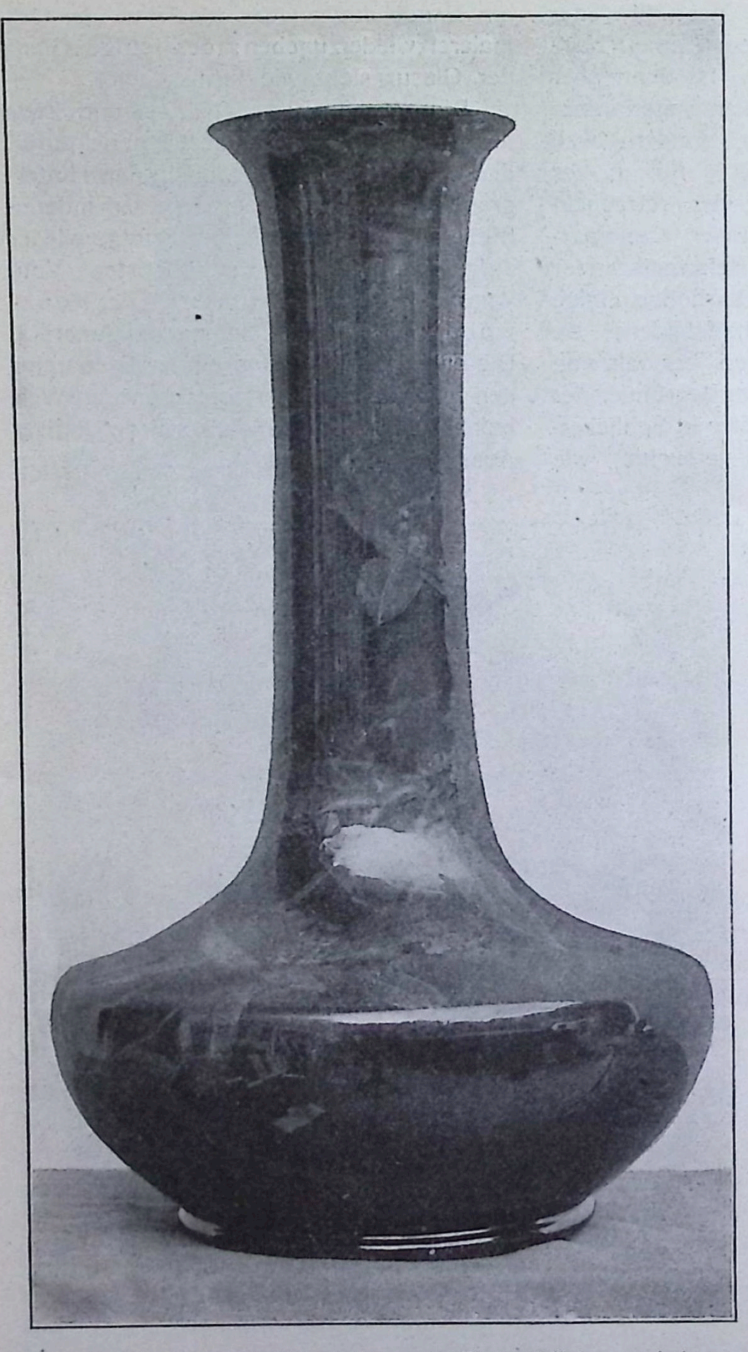


Fig. 63. Flasche mit Ahornblättern in Thonschlicker und Aventuringlasur, Rookwood pottery in Cincinnati. 345 mm hoch. Bez. M. A. D. (Daly) 1889.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

einigung kunstliebender Damen verdankt, die die Keramik als Beruf erwählt hatten. Nach vielfachen schwankenden Versuchen erhielt das Unternehmen eine energische, zielbewusste Leiterin in der Person der Frau Maria Longworth-Storer im Jahre 1880. Sie war es, welche die Manufaktur in feste Bahnen führte, sie gab ihr auch den Namen Rookwood, nach dem Namen einer ihrem Vater gehörigen Besitzung. Absichtlich hatte man bei der Gründung, um von der historischen Kunstrichtung möglichst unbeeinflusst zu bleiben, von der Heranziehung europäischer Kräfte abgesehen. Nur ein Japaner trat in das Unternehmen ein. Dies wurde bestimmend für die Richtung der Manufaktur. Japan, nicht Europa, ist ihr Lehrmeister geworden. An Stelle des historischen Ornaments treten Pflanzen und Tiere in lebendigster Auffassung und erstaunlich feiner Ausführung. Die Technik beruht auf vollendeter Ausbildung der Schlickermalerei auf farbigem, teils gemischten, teils gewölkten Grunde. Eine spiegelblanke, durchsichtige Glasur ohne Risse und

Masse jedoch seit der kolumbischen Weltausstellung in Chicago, im Jahre 1893, Ruf gewonnen. Es ist bezeichnend, dass Rookwood sein Entstehen einer Ver-

Sprünge verleiht den Arbeiten einen an Politur erinnernden Glanz. Hand in Hand damit geht die sorgfältigste Auswahl und Verarbeitung des Materials, sämtlich

amerikanischer Thonarten. — In der Ausführung und dem Dekor lässt die Direktion den Künstlern und Künstlerinnen, welche grösstenteils in der Manufaktur selber ausgebildet und in der Praxis bewandert sind, sehr freien Spielraum, sie will damit der Entfaltung der Individualität Vorschub leisten; so sind denn auch die Rookwood-Poterien sämtlich Original-Arbeiten, womit alle gedankenlosen Nachahmungen und mechanischen Wiederholungen fortfallen.

Nach den ersten wohlverdienten Erfolgen auf der Pariser Weltausstellung 1889, die ihm die goldne Medaille brachte, trat Frau Storer von dem Unternehmen zurück. Dieses wurde 1890 in eine Aktiengesellschaft umgewandelt und steht, mehrfach vergrössert, gegenwärtig unter der Direktion von William Watts Taylor, der bereits seit 1883 eine leitende Stellung in der Manufaktur inne hatte.

In den älteren Erzeugnissen, dem sogenannten Standard-Rookwood, wiegen dunkle und tiefe Töne, dem Rembrandtschen Helldunkel vergleichbar, als Grund für den Schlickerdekor vor. Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt drei hervorragende, 1893 auf der Kolumbischen Weltausstellung erworbene Stücke dieser Gattung, Fig. 62—64. So geht bei der an griechische Formen erinnernden Vase, Fig. 62, der Grund von tiefem Rotbraun (links) durch das lichte Goldgelb des unter der Glasur durchscheinenden hellen Scherbens in tiefes Braunschwarz über, von dem sich eine höchst lebendig und natürlich gezeichnete Gruppe von Fischen in feinster Pâte-Malerei abhebt. — Die Henkelkanne, Fig. 64, hat braunen, ins Grüne spielenden Fond und darauf helle und dunkelbraune Chrysanthemen in Thonschlicker. Die auf galvanischem Wege aufgebrachte Silbermontierung deckt Henkel und Rand völlig und sichert diese Teile gegen Bestossen, während der Körper des Gefässes ein netzartig durchbrochenes Muster zeigt. Derartige Montierungen werden zugleich mit dem Dekor entworfen und in der Fabrik ausgeführt.

Sehr geschätzt und hoch im Preise sind die Arbeiten mit Aventuringlasur, mit denen die Fabrik bereits 1889 in Paris hervorgetreten war. Das Aventurin, ein goldig glänzender und funkelnder Kristallflimmer, entsteht, wie es scheint, durch Beimengung von kristallisiertem Eisenoxyd zur Glasur. Da sich die Kristalle stets in den tieferen Schichten der Glasur bilden, so bleibt deren Oberfläche blank und durchsichtig; man möchte glauben, dass bei diesen und vielen anderen Rookwoodfayencen, wie bei den Delfter Scharffeuerfayencen und italienischen Majoliken, eine zweite durchsichtige Ueberfangglasur über die erste gelegt sei.

Die flaschenförmige Vase, Fig. 63, bietet ein besonders schönes Beispiel ihrer Gattung mit tiefbraunem, goldig schimmern-

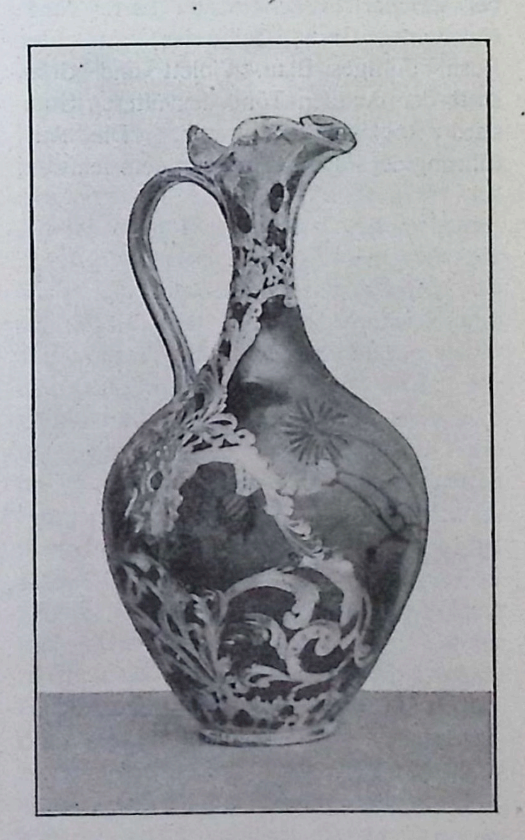


Fig. 64. Henkelkanne mit Schlickerdekor in Silber gefasst, Rookwoodpottery in Cincinnati. 435 mm hoch.

Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

dem Aventuringrund, darauf ist im leichten Pinselrelief und daher lichter im Ton ein Zweig mit Ahornblättern und Früchten gemalt. Als Specialitäten unterscheidet die Fabrik zwei Arten von Aventuringlasuren; bei der einen, dem sogenannten gold-stone, liegen die Kristalle zerstreut im Grunde, bei der anderen, dem Tiger-Auge (tiger-eye) dagegen verteilen sie sich in einzelne Streifen und Lagen oder leuchten funkelnden Glühkörpern gleich unter der tiefschwarzen Glasur hervor.

Zu den neueren Erfindungen der Fabrik gehören ferner ein ungemein zartes Meergrün, das sogenannte sea-green, sowie eine glänzend schwarze Glasur, schliesslich hat vielleicht der stille Einfluss des skandinavischen Porzellans auch beim Rookwood eine neue Gattung, die helle Ware, Iris genannt, gezeitigt, bei welcher ausschliesslich zarte Töne: ein lichtes Grau, Gelbweiss, ein zartes Rosa, duftiges Blau, Violett und Grün, statt der dunklen Töne des älteren Standard Rookwood auftreten. Die Ausführung der Pâte-Malerei von dem feinsten, kaum merklichen Auftrag bis zum wirklichen Pinselrelief steht unübertroffen da, ebenso das Pflanzenornament, aber die weichlichen, verschwommenen Töne mit vorwiegendem Kleistergrau wirken, weil ohne jeden stärkeren Accent, auf die Dauer eintönig. Einen wesentlichen Fortschritt gegen das ältere Standard Rookwood bedeuten daher diese neueren Arbeiten nicht. Selbst angesichts so vollendet ausgeführter Erzeugnisse kann man die bereits erwähnten Bedenken gegen die ganze Gattung nicht völlig zurückdrängen und wird Deck Recht geben, wenn er den Schlicker- oder Barbotine-Dekor nicht der Irdenware[1]), sondern dem Steinzeug zuweisen will.

---

[1]) La Faïence par Théodore Deck céramiste p. 264. „il me semble que la barbotine pourrait trouver sa véritable application dans la fabrication des grès, qui sont d'une très grande solidité. Les terres, qui servent à cette fabrication sont très réfractaires, elles subissent de hautes températures, permettent l'emploi de couleurs résistantes et leur entier développement.

X. Fayence und Steingut.

Der Ruhm der europäischen und orientalischen Keramik ist bis ins 18. Jahrhundert, als das Porzellan die führende Rolle übernahm, die Fayence gewesen. Unsere nur mangelhaft ausgebildete Terminologie hat den Namen Fayence auf sehr verschiedene technische Verfahren angewendet und darunter im weiteren Sinne alles zusammengefasst, was nicht zum Porzellan oder Steinzeug gerechnet wird. Mit keiner Bezeichnung wird selbst in wissenschaftlichen Veröffentlichungen mehr Unfug getrieben als mit dieser, es verlohnt daher der Mühe, einen Hinweis auf die dabei in Frage kommenden technischen Verfahren vorauszuschicken.

Der gemeine Töpferthon liefert im Brande bekanntlich nur selten einen reinen weissen Scherben. Er bedurfte darum für die Bemalung eines besonderen deckenden Malgrundes. Je nach der Beschaffenheit desselben und der Glasur scheiden sich in der Geschichte der Keramik drei Hauptverfahren, welche auf den Namen Fayence Anspruch erheben.

1. Den Malgrund bildet ein den Scherben deckender Anguss (engobe) aus weissbrennender Erde; auf diesen wird gemalt und alsdann das Gefäss oder die Fliese mit einer durchsichtigen, meist alkalischen Glasur überfangen. In dieser Art ist die grosse Masse des orientalischen, persischen wie türkischen Fayence-Geschirrs vom frühen Mittelalter an gefertigt worden.

2. Als Malgrund dient das weisse Zinnemail; es ist diejenige Gattung, die man im eigentlichen Wortsinne als Fayence (faïences stannifères) oder mit dem in diesem Falle gleichbedeutenden Namen Majolika bezeichnet. Die zu einem leicht flüssigen Brei angerührte Emailmasse, welche aus einer Mischung von Blei- und Zinnoxyd besteht, wird durch Eintauchen oder Begiessen aufgebracht; der poröse Scherben saugt begierig das im Brei enthaltene Wasser auf, so dass ein dichtes feuchtes Pulver auf der Oberfläche haften bleibt; auf dieses wird gemalt. In dem darauf folgenden scharfen Brande gerät das Zinnemail in Fluss, liefert mithin selbst die Glasur; gleichzeitig lösen sich die färbenden Metalloxyde, verschmelzen mit der Glasur und erhalten hierdurch erst ihre volle Frische und Leuchtkraft (peinture au grand feu sur émail cru). Für die Ausführung ergeben sich in manchem Betracht ähnliche Schwierigkeiten wie für die Wandmalerei auf den feuchten Putz, das Fresko. Sie erfordert, da ein Vertreiben und Uebermalen der Töne schwer durchführbar ist, eine besonders geübte, die beabsichtigte Wirkung schnell und sicher treffende Hand. Es kommt hinzu, dass nur eine beschränkte Anzahl von Metalloxyden dem zum Schmelzen der Glasur erforderlichen Scharffeuerbrande widersteht. Der Fayencemaler muss sich daher mit wenigen Mitteln zu helfen wissen. Darin liegt ein Zwang, aber zugleich ein Ansporn zu künstlerischer Umgestaltung. Niemals wird der Fayencemaler zum Kopisten.

Die echte Fayencemalerei gehört wie der Kupferstich zu den reproduzierenden Künsten. In der Frische und Flottheit der Zeichnung wie des Farbenauftrags liegt ferner ein Reiz, der künstlerischen Skizze vergleichbar, den keine noch so fein durchgearbeitete Ausführung anderer Art zu erreichen vermag.

Im maurischen Spanien zuerst ausgebildet, zu Ende des Mittelalters bereits in den Niederlanden verbreitet, erlebt diese edle Kunstgattung ihre erste und höchste Blüte, im 15. und 16. Jahrhundert, in der italienischen Majolika, der eine zweite Blüte im 17. und 18. Jahrhundert in Holland, in der berühmten Delfter Fabrikation, folgte.

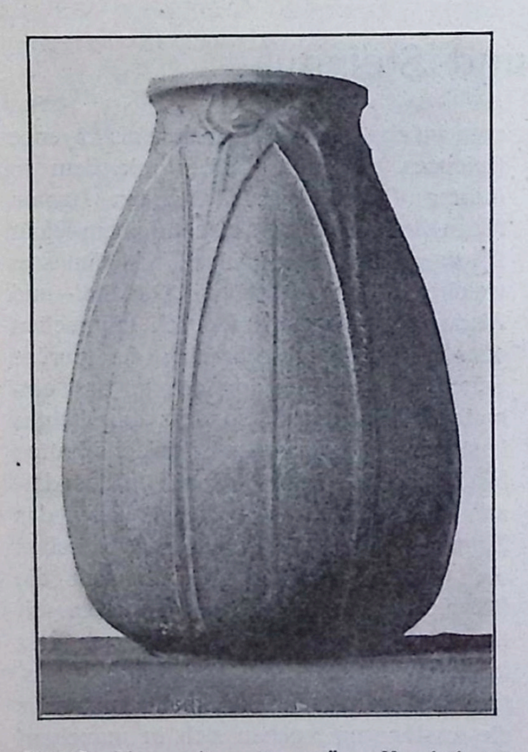


Fig. 65. Vase mit matter grüner Krackglasur, Grueby Fayence & Co in Boston. 330 mm hoch. Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.

3. Die Beschränktheit der Scharffeuer-Palette sowie die Rücksicht auf bequeme Handhabung führten schliesslich zu einem dritten Verfahren, der Malerei auf der weissen Glasur. Hierfür stand eine reichere Farbenwahl zu Gebote; die Farben werden einem Brande ausgesetzt, der die Glasurunterlage selbst noch nicht zum Schmelzen bringt. Man schützt sie durch Kapseln oder Muffeln gegen die unmittelbare Einwirkung der Feuergase und spricht daher von Muffelmalerei im Gegensatz zur Scharffeuermalerei der echten Fayence. Die Ueberglasur-Malerei, welche eine miniaturartig feine Ausführung in Farben verstattet, gelangt unter dem Einflusse des Porzellans um die Mitte des 18. Jahrhunderts zur Herrschaft und führt schliesslich zur Verdrängung der echten Fayence.

Unsere heutige sogenannte Fayence- oder Majolikamalerei endlich bedient sich fast durchgehends eines reinen dichten und weissen Materials, eines Steingutscherbens, welcher nach Vollendung der Malerei eine durchsichtige Glasur erhält.

Dieses Steingutfabrikat hat sich seiner Billigkeit wegen neben dem Porzellan namentlich als Gebrauchsgeschirr eingebürgert. So hatte die grosse weitverzweigte Firma Villeroy & Boch in Paris ein einfaches, geschmackvoll dekoriertes Tafelservice, in Dresden (1901) ein Waschservice (nach Entwurf von M. Dufrène in Paris) aus diesem Material ausgestellt.

Die Versuche, die echte Fayencetechnik, das heisst also, die Bemalung des rohen Zinnemails zu reproduzieren, haben, wie bereits in der Einleitung erwähnt wurde, an der Stätte eingesetzt, wo sie sich noch am längsten gehalten hat, in Delft.

Im Jahre 1876 hatte Jost Thooft[1]) die einzige noch in Delft vorhandene alte Töpferwerkstätte in seinen Besitz gebracht und sich ein Jahr darauf die Mitarbeiterschaft des Professors le Comte an der dortigen Schule für dekorative Kunst gesichert. Beide unternahmen es, mit Hilfe eines noch in der ursprünglichen Praxis bewanderten alten Töpfers die Zinnschmelz-Fayence, namentlich die beliebte Kobaltmalerei, wieder zu gewinnen. Die in

[1]) Thonindustrie-Zeitung 1900. No. 143. S. 1957.

dieser Art ausgeführten Arbeiten unterscheiden sich in der Weichheit und dem Schmelz der Blaumalerei zu ihrem Vorteil erheblich von dem trocknen Farbenauftrag auf dem weissen Steingutscherben. Mit Recht sind daher jene dekorativen Fayencemalereien auf Wandplatten und Fliesen, meist holländische Landschaften und Städtebilder, geschätzt. — Die betriebsame Fabrik, welche nach dem Tode ihres Begründers Thooft jetzt von ihrem alleinigen Inhaber Labouchère geleitet wird, liefert auch Steinzeug und Lüsterarbeiten, ohne indessen durch selbständige moderne Erfindung hervorzutreten.

Neben dem Delfter Genre hat Holland in den Arbeiten der Fabrik von Rozenburg im Haag eine weitere Neuheit aufzuweisen. Sie sind in dunklen Farben bemalt unter durchsichtiger Bleiglasur mit modernem eigenartigen Ornament, doch entbehrt die Gattung wegen ihrer Buntheit und des oft überladenen Dekors eines rechten keramischen Charakters.

In Italien, dessen Keramik lange genug von der Erinnerung und der Nachbildung einer ruhmreichen Vergangenheit gezehrt hat, dankt den Anregungen eines kunstliebenden Edelmanns, des Grafen Giustiniani, die 1891 gegründete Gesellschaft: Manifattura, L'arte della Céramica ihr Entstehen. Die Gesellschaft hat sich die künstlerische Wiederbelebung der altitalienischen Majolika, aber gleichzeitig die Ausbildung moderner Zierweisen, des Lüsterdekors, der kristallisierten Glasuren, der matten farbigen Glasuren zur Aufgabe gestellt, und war auch mit einer Reihe von Arbeiten auf der Pariser Ausstellung vertreten gewesen. Als künstlerische Kraft wirken an derselben M. Galileo Chini, als technischer Leiter Vittorio Giunti.

Auch in Deutschland hat sich seit etwa drei Jahren, unter der künstlerischen Leitung des Malers Wilhelm Süss in Kronberg am Taunus ein Unternehmen zur Fabrikation echter Zinnschmelz-Fayencen oder Majoliken im Sinne der Italiener gebildet. Eine Ausstellung im Frankfurter Kunstgewerbemuseum, im Spätherbst 1900, führte die ersten Proben und Versuche vor, denen hoffentlich weitere Erfolge nicht fehlen werden. Seit einem Jahr sind die Werkstätten von Kronberg nach Karlsruhe verlegt und dort neu etabliert worden.

Bei dem Streben nach koloristischen Effekten, das unsere moderne Kunsttöpferei beherrscht, haben Erscheinungen, welche bei Verzicht auf reichere Farben wieder eine reine edle Formenbildung erstreben, Anspruch auf besondere Beachtung und Anerkennung. Dies ist der Fall bei den Arbeiten der nach dem Namen des Fabrikanten sogenannten Grueby-Fayence Co. in Boston (Amerika). Mit Rücksicht auf den rotbrennenden Scherben werden diese Arbeiten als Fayence bezeichnet, obgleich sie keinerlei Bemalung aufweisen, sondern nur farbige, matte, eigentümlich weiche Glasuren. — Am häufigsten findet sich eine mattgrüne, gleich der Schale einer Melone gekrackte Glasur. Die Körper der Gefässe zeigen strenges geripptes Blattwerk oder bloss einen Blattkranz am Bauche. Die Glasur, die an den Kanten und Rippen des Blattwerkes dünn aufliegt, erscheint lichter als der Grund, ein Effekt, von dem auch J. Scharvogel bei seinem Steinzeuggerät (S. 58) Gebrauch gemacht hat. — Neben dem Fabrikanten Grueby wirkt als künstlerische Kraft in der Fabrik G. Prentiss Kendrick. — Unter den keramischen Neuheiten, welche Amerika auf der Pariser Weltausstellung vorgeführt hatte, waren die Grueby-Fayencen vielleicht die erfreulichsten.

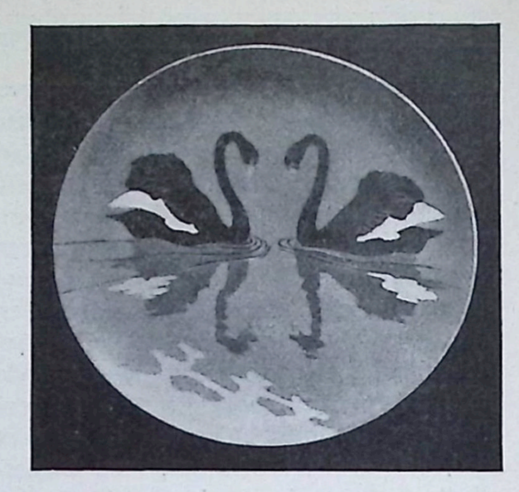



Fig. 66. Teller. Kopenhagen, Kgl. Porzellanfabrik.

XI. Das dänische und schwedische Porzellan.

In der modernen Kunstbewegung gebührt dem skandinavischen Norden ein besonders ehrenvoller Platz. Schärfer als irgendwo anders kennzeichnet sich dort die Rückkehr zu Natur und Volkstum als die gesunde Grundlage für eine Weiterentwickelung im modernen Sinne. Was den Weg zu der künstlerischen Umwälzung im Norden gewiesen hat, war nicht der Einfluss Belgiens oder Englands, sondern die namentlich in Dänemark mit Eifer und vollem Verständnisse ergriffene Einwirkung der japanischen Kunst. Diese hat denn auch auf dem Gebiete der Kunsttöpferei zu einem schöpferischen Akt geführt, nach welchem man für die Zukunft eine neue Epoche jenes Kunstzweiges rechnen wird. Im neuen dänischen Porzellanstil, den ausgebildet zu haben das Verdienst der ehemals Königlichen Porzellanfabrik zu Kopenhagen ist, gipfelt jene künstlerische Umwälzung. Ihre hervorragendsten Träger waren Männer, wie der Architekt Thorvald Bindesböll, die Maler Arnold Krog und Pietro Krohn, der jetzige verdiente Leiter des Kopenhagener Kunstindustriemuseums und mit ihnen ein Kreis einsichtiger Künstler und Praktiker — unter letzteren vor allem der Etatsrat Philipp Schou. Das Ziel, das ihnen vorschwebte, war die Erhebung nationaler Industriezweige zur Kunstthätigkeit, ein Ziel, das die heutige Kopenhagener Porzellanindustrie in ähnlichem

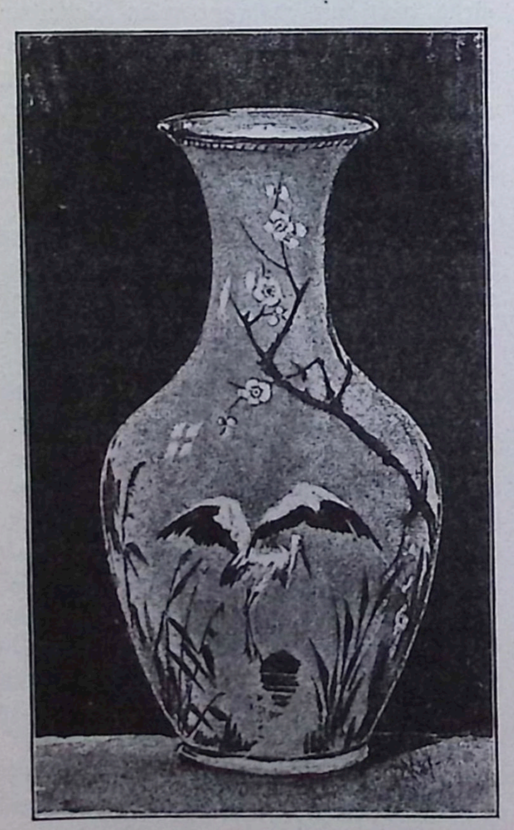
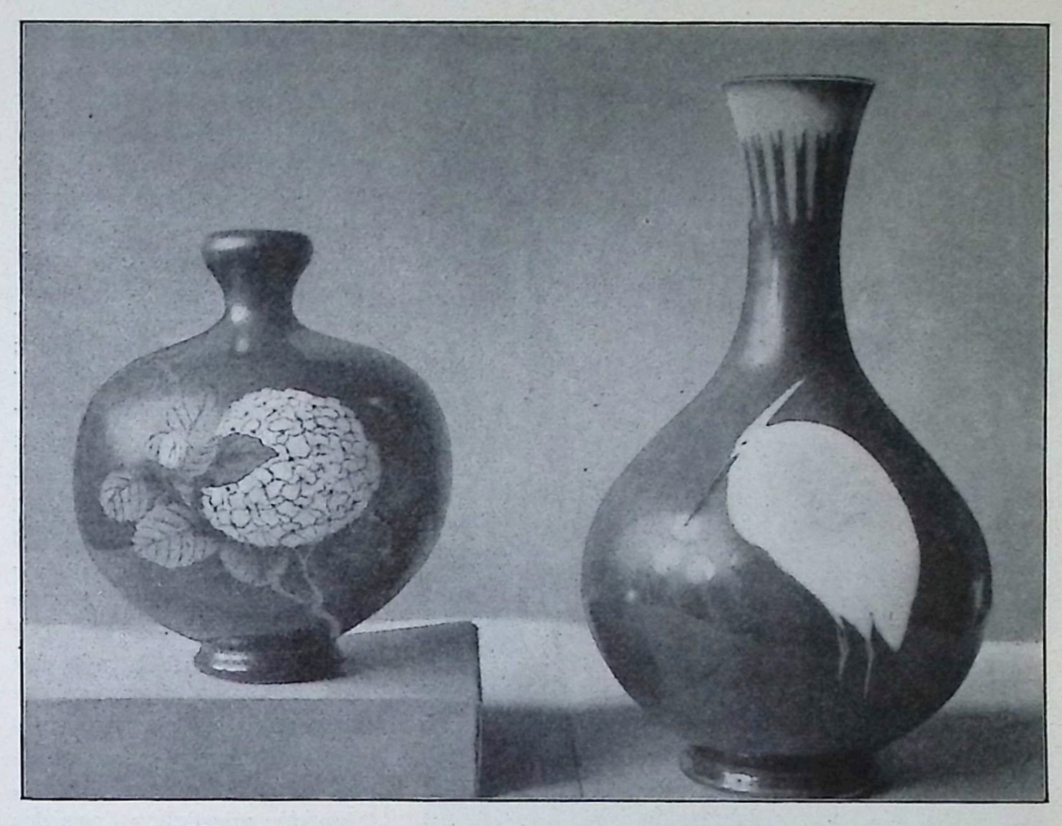


Fig. 67. Porzellanvase, gemalt von Arnold Krog, im Besitz des Duke of Sutherland.



205 mm hoch. 320 mm hoch.

Fig. 68. Porzellan mit Unterglasur-Malerei von Myiagawa Kozan, gen. Makudso, in Yokohama, Japan. Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

künstlerischen wie geschäftlichen Sinne erreicht hat, wie einst die berühmte Meissner Manufaktur.

Thorvald Bindesböll ist ein echt nordisches Naturell von überschäumender urwüchsiger Kraft, mit einem starken Zug zum Seltsamen und Phantastischen; das gefällige und zierliche liegt seinem Wesen fern. Stufenweise kann man bei ihm die Abkehr vom historischen, komponierten



Fig. 69. Porzellanvasen der Kgl. Porzellanfabrik zu Kopenhagen.

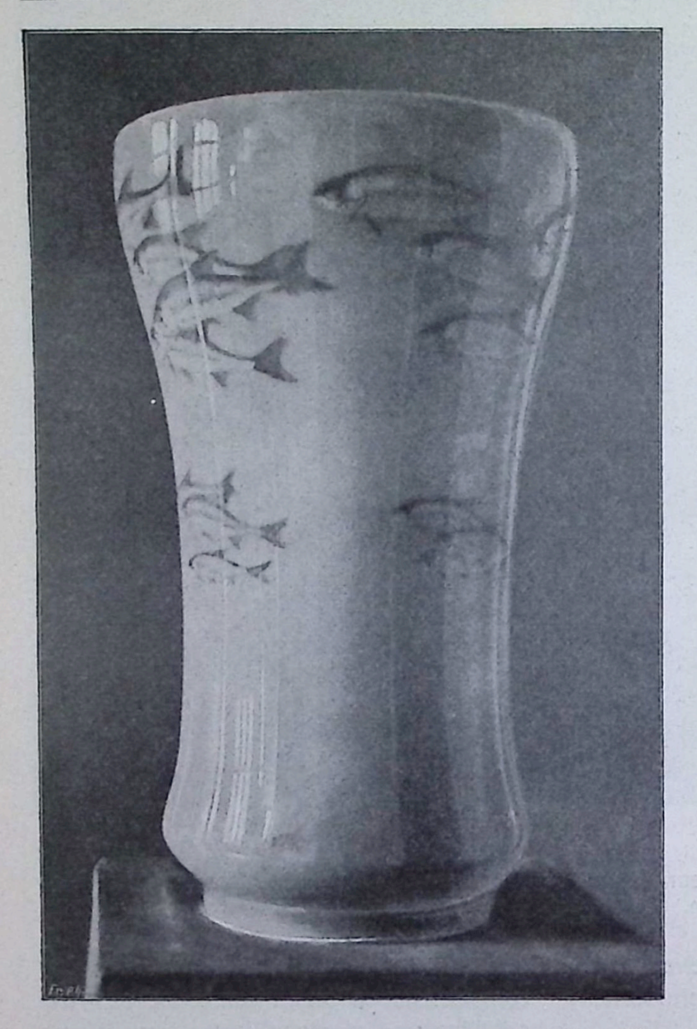


Fig. 70. Porzellanvase, Fische im Meere, gemalt von Carl Mortensen. 440 mm hoch. Kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen.
Krefeld, Kaiser Wilhelm-Museum.

Ornament und den Uebergang zum modernen naturalistischen Dekor, ja bis zum Impressionismus der Japaner verfolgen. Aber gleichgültig, woher er seine Motive nimmt, immer wirken sie bei ihm nicht schlechthin als Entlehnungen oder Nachahmungen, sondern sind selbständig verarbeitet und verwertet. Für das vornehme Porzellan erscheint freilich seine robuste Zierweise und Neigung zu kräftiger Farbenwirkung weniger geeignet, immerhin hat er auch hier wie in anderen Kunstzweigen fruchtbringende Anregung gegeben. Mit Bindesböll zusammen müssen auch die beiden Skovgaard genannt werden, denen Bindesböll teilweise selbst Anregungen schuldet. Besonders des jüngeren Niels Skovgaard keramische Arbeiten lassen erkennen, wie sich den nordischen Künstlern durch das Vorbild Japans die Augen für die umgebende Natur, Landschaft und Tierwelt öffneten; man lernte an der Hand der Japaner erst wieder die heimische Welt sehen und verstehen und in ihr, wie für das Leben, das „Milieu" auch für die Kunst finden. So ebneten sich die Wege auch für einen nationalen Stil im dänischen Kunsthandwerk.

Die Königliche Porzellanfabrik[1]) zu Kopenhagen war bald nach dem Kriege von 1864 infolge der misslichen Lage der Staatsfinanzen in die Hände eines Privatunternehmers und von diesem unter besseren Verhältnissen, im Jahre 1888, in den Besitz der Aktiengesellschaft Aluminia übergegangen, beide Male mit dem Vorrecht, Namen und Marke — die drei blauen Wellenlinien — der ehemaligen Königlichen Manufaktur weiterzuführen. Die Seele des neuen rasch vorwärts schreitenden Unternehmens wurde Philipp Schou. Ihm zur Seite trat 1885 der Maler Professor Arnold Krog. Auf diesen Mann namentlich ist die künstlerische Erneuerung der Manufaktur zurückzuführen. Nachdem Krog anfangs mit dem historischen Ornament, Rokoko, Delft und chinesischen Mustern, operiert hatte, ging er zu dem

[1]) Dänisches Porzellan von Friedrich Deneken im: Kunstgewerbeblatt. N. F. IX. (1898) S. 213ff.

entscheidenden Schritt der Einführung des japanischen Naturstils über. Diese Wandlung und den anfangs noch engen Anschluss an japanische Vorbilder zeigt noch deutlich die bauchige, gefällig bemalte Vase mit dem fliegenden Storch im Schilf, Fig. 67, aus der Mitte der achtziger Jahre.

Der zweite nicht minder wichtige Schritt war die Einführung der Malerei unter der Glasur, unstreitig die folgenreichste Neuerung gegenüber dem älteren Porzellanstil. Für diesen bildete die Bemalung der weissen Glasur mit Muffelfarben, d. h. mit Farben, welche in Kapseln bei einem die Glasur selbst nicht mehr angreifenden Feuer eingebrannt werden, das charakteristische Verfahren. Die Technik verstattet eine miniaturartig feine und sorgfältige Ausführung, bis zu voller farbiger Bildwirkung. Bild und Ornament decken an ihrer Stelle die Glasur vollständig und erscheinen auf ihrer Oberfläche als stumpfer Farbauftrag, der beim Gebrauch leicht der Abnutzung verfällt. Abgesehen von der bequemen Ausführung liegt der Vorteil des Ueberglasurdekors in der reichen Farbenwahl; als weiterer Schmuck kann noch Vergoldung hinzutreten. Demgegenüber erschien die Bemalung unter der Glasur als aufs äusserste beschränkt, zumal die historische Keramik nur eine Farbe kannte, die dem zum Schmelzen der Glasurmasse nötigen Brande widersteht, das Kobaltblau. Das direkt auf den Porzellanscherben gemalte Blau entfaltet erst im Brande seinen vollen Glanz, verbindet sich unauflöslich mit der Masse und wird durch die durchsichtige Glasur in allen Teilen bedeckt und vor Abnutzung geschützt. Es leuchtet ein, dass diese Verzierungsart in technisch-keramischem Sinne der Ueberglasurmalerei weit vorzuziehen ist. Daher hat die Blaumalerei auch bei den Erfindern des Porzellans, den Chinesen, durch alle Epochen hindurch als die vornehmste Gattung in Ansehen gestanden, ja sie ist geradezu zum Wahrzeichen des Porzellans wie seiner Nachahmungen in Fayence geworden. Die Chinesen malen ihr Blau auf den lufttrockenen, nicht wie wir auf den in einem ersten Brande verglühten Scherben, das biscuit, dadurch erhalten ihre Blaumalereien jenes wunderbar Weiche, jene Modulationsfähigkeit vom tiefsten

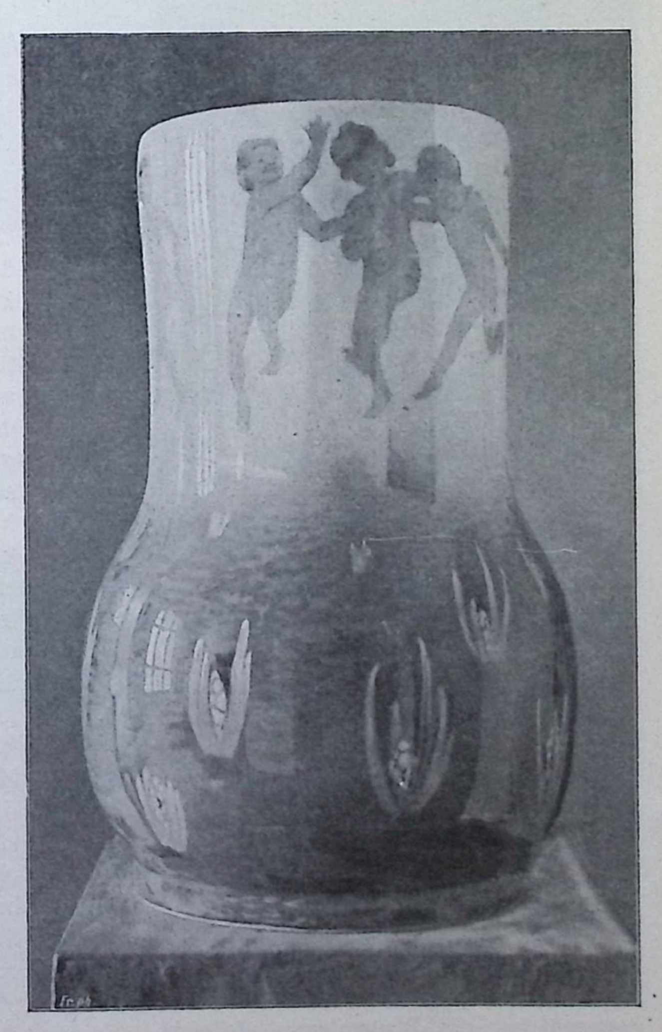


Fig. 71. Porzellanvase, Frühling, gemalt von Gerhard Heilmann. 420 mm hoch. Kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen.
Krefeld, Kaiser Wilhelm-Museum.

Sammetton dunkler Flächen bis zum duftigen Verzittern und Verschwimmen der Farbe. In der Blaumalerei auf Porzellan wie in der Tuschzeichnung auf Papier oder Seide gelangt die impressionistische Darstellungsweise der Chinesen zum vollendetsten Ausdruck. Bei uns dagegen hat die Blaumalerei, vielleicht wegen ihrer Einfarbigkeit, von einzelnen Anläufen abgesehen, niemals eine künstlerische Ausbildung erfahren. Zwar kannten auch die Chinesen neben dem Kobalt noch eine unter der Glasur verwendbare Farbe, das Kupferrot, doch ist dasselbe schwer zu behandeln und nur selten rein zu entwickeln. Erst in neuerer Zeit ist es gelungen, noch andere Unterglasurfarben herzustellen und somit die oben besprochene Wendung in dem Porzellandekor vorzubereiten.

Fig. 72. Vase, Möven und Meereswelle, nach einem Motiv des Hokusai gemalt von Arnold Krog (1888). 360 mm hoch. Königl. Porzellanfabrik Kopenhagen. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Der von kompetenter Seite geäusserten Vermutung[1]), dass die Kopenhagener Manufaktur die Anregungen zu ihrem neuen Verfahren den Arbeiten eines hervorragenden japanischen Kunsttöpfers Myiagawa Kozan aus Yokohama, genannt Makudzo, verdanke, ist wenigstens nicht widersprochen worden. Immerhin wäre es wichtig, zu wissen, von wann die ersten Versuche Makudzos in der neuen Technik datieren. Makudzo hat die Unterglasurmalerei mit verschiedenen, namentlich tiefen Farben für die Fonds in vollendeter Weise gehandhabt. In der Pariser Centenarausstellung gehörten seine Porzellane in der schier endlosen Reihe technisch höchst anerkennenswerter Fabrikate, die Japan vorgeführt hatte, zu den wenigen, welche auf künstlerische Bedeutung Anspruch hatten; sie standen jedoch zurück hinter älteren Arbeiten des Meisters, wie etwa dreien im Jahre 1892 für das Berliner Kunstgewerbe-Museum erworbenen Vasen, von denen zwei in Fig. 68 abgebildet sind. Die Flasche rechts zeigt einen Reiher, ausgespart auf graubraunem Fond, die Vase links Schneeballblüten auf tiefem grünblauen Grunde.

[1]) O. v. Falke: Das Porzellan, in: Die Krisis im Kunstgewerbe, Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung, herausgegeben von R. Graul, Leipzig 1901. S. 116.

Doch zurück zu Kopenhagen! Nach nur wenigen Jahren der Proben und Versuche trat die Manufaktur mit ihrem neuen Dekor auf der grossen nordischen Industrie-Ausstellung im Jahre 1888 an die Oeffentlichkeit und fand damit ungeteilte Anerkennung und Bewunderung. Die gleiche Anerkennung ist ihr auch auf den drei darauffolgenden Weltausstellungen und auch bei jeder anderen Gelegenheit in reichem Masse zu teil geworden.



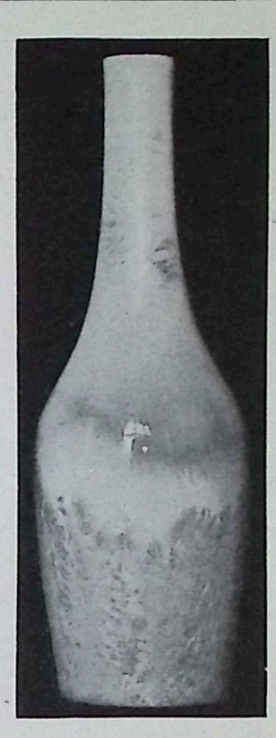


Fig. 73. Porzellanvasen mit kristallisierten Glasuren. Kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen.
(Aus: Kunst und Handwerk. R. Oldenbourg, München.)

Die Skala der Unterglasurfarben war anfangs beschränkt und bewegte sich zwischen wenigen zarten und blassen, aber ungemein fein und harmonisch abgestimmten Tönen. Neben Blau findet sich ein zartes Grün, Violett und ein dem Gold abgewonnenes helles Fleischrot; selbst das Kobaltblau erschien, um die Harmonie der übrigen Farben nicht zu beeinträchtigen, meist nur gedämpft.

In den letzten Jahren sind jedoch der Manufaktur, ausser den neuen Eisenglasuren, mehrere tieffarbige Fonds geglückt. Auch findet sich ein kräftiges Blau als Grund, das, wie bei den chinesischen Porzellanen, weich und leicht

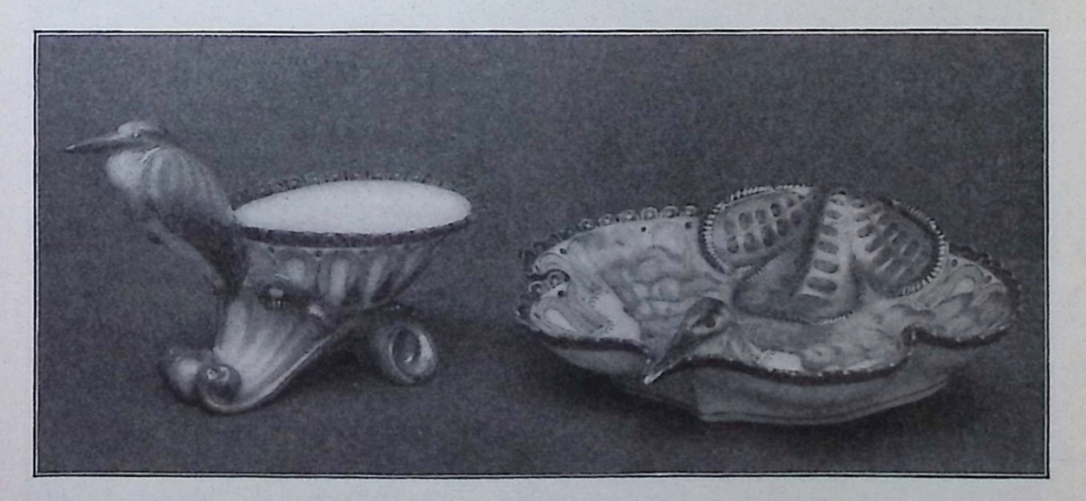
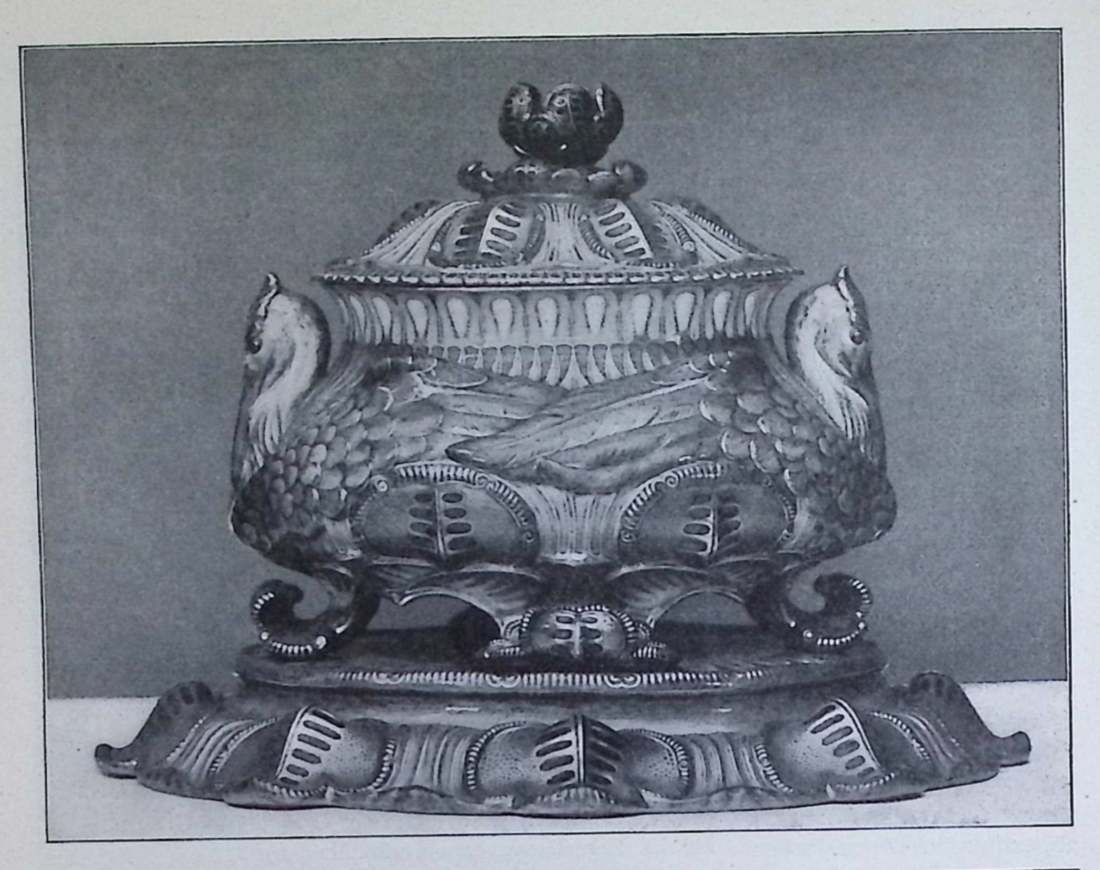


Fig. 74. Salzfass und Schale, Teile des Reiherservices von Pietro Krohn in Kopenhagen, ausgeführt von der Porzellanfabrik von Bing & Grondahl in Kopenhagen.
Das Salzfass: 100 mm hoch, 140 mm breit; die Schale: 180 mm breit.



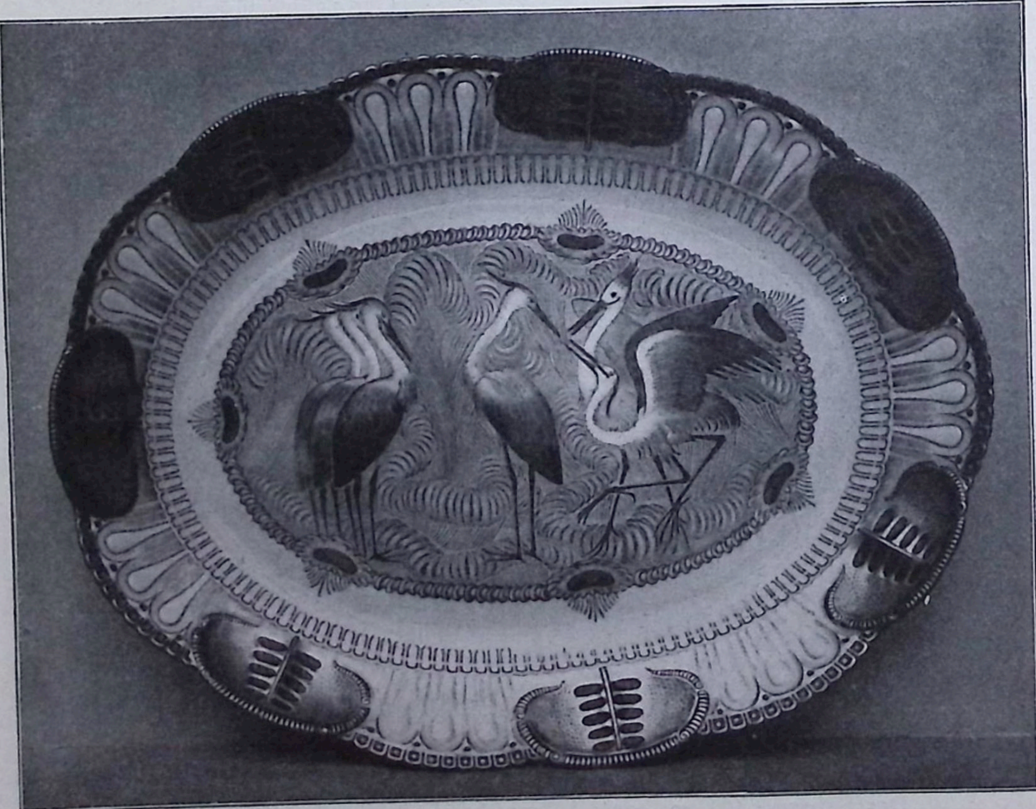


Fig. 75. Teile des Reiherservices von P. Krohn (1888), Fabrik von Bing & Grondahl in Kopenhagen.
Die Terrine mit Untersatz: 340 mm hoch; die Schüssel: 460 mm lang.

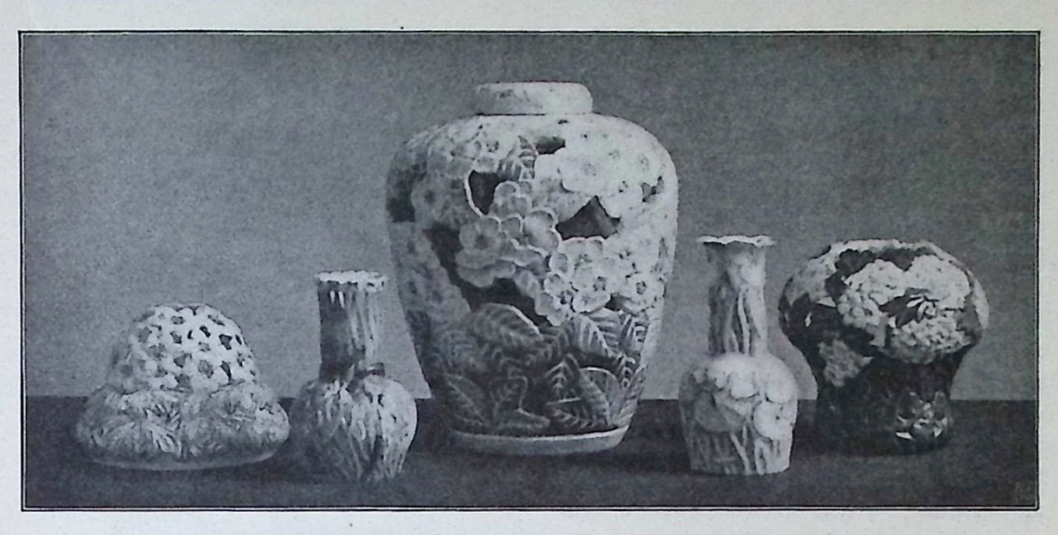


Fig. 76. Porzellan mit Pflanzenmotiven in Relief von Bing & Grondahl in Kopenhagen.

flockig behandelt wird. Was die Ausführung anlangt, so verbindet sich mit der Pinselmalerei eine Art Spritzverfahren mit ausgespartem Grund, wodurch sich die in ihrer Art unübertroffene Weichheit der Umrisse und die duftige Abtönung der Hintergründe erklären.

Ihren künstlerischen Charakter erhalten jedoch die Kopenhagener Porzellane erst durch die Malerei, die im wesentlichen Flächenmalerei bleibt und bei welcher ein den Japanern verwandtes, aber gleichwohl durchaus selbständiges Naturgefühl den Malern die Hand führt. Die Motive bilden natürliche, zwanglos angeordnete Pflanzen, besonders die Blumen der nordischen Flora, für grössere Flächen freie, mehr bildmässige Darstellungen: die traulichen Landschaftsbilder der nordischen Heide und Seeküste, die feuchten Moore und Schneehalden, vor allem aber Bilder aus dem heimischen Tierleben, zumeist aus der Vogel- und Meereswelt. In den zarten, perlgrauen, etwas kalten Tönen der Malerei kommen die eigentümlichen Stimmungen der nördlichen Landschaft, die neblige, nasse Luft der Meeresküste aufs glücklichste zum Ausdruck.

Die Wirkung der Malerei wird übrigens gelegentlich noch durch eine Licht und Schatten verstärkende Modellierung in der Masse gehoben. So besteht bei dem schönen, von Arnold Krog für die Pariser Ausstellung entworfenen sogenannten Marguerite-Service der Dekor aus einzelnen zart erhabenen Blumen, die sich weich von einem leicht getönten, duftig behandelten Grund abheben.

Mit wie einfachen Mitteln ist bei dem Blumenkübel in Fig. 69 das Bild



Fig. 77. Porzellanvasen mit Linearornamenten von Bing & Grondahl in Kopenhagen.

mit den Krähen im Schnee geschaffen; die weisse Masse giebt das Schneegefilde, der leicht grau abgetönte Rand erscheint wie ein ferner, in grauem Nebel verschwimmender Waldessaum. Das ist echte Verzierungskunst, bei der auch das edle, reine Material zu seinem Rechte kommt. In ähnlicher Weise ist der Teller Fig. 66 mit den fliegenden Raben bemalt. Weniger günstig erscheinen die grösseren auf Bildwirkung angelegten Kompositionen, welche den Grund mehr decken; hier wirken die blassen kalten Töne leicht etwas monoton, immer aber bleibt der Eindruck vornehm, selten wird den Augen ein Zuviel, etwas Aufdringliches zugemutet.

Die erlesensten, von den leitenden Künstlern selbst entworfenen und bemalten Porzellane, welche ausser der Fabrikmarke auch den Namenszug der Meister



Fig. 79. Porzellan-Gruppe „Die siegreiche Civilisation", modelliert von A. Locher, Fabrik von Bing & Grondahl in Kopenhagen.

aufweisen, sind kostbare Originalarbeiten und werden nur einmal ausgeführt. Neben derartigen Prachtstücken werden aber in einer besonderen Abteilung[1]), meist von Damen, einfachere Muster für Gebrauchs- und kleineres Verkaufsgerät, nach den Entwürfen und unter Leitung von Künstlern hergestellt und zu entsprechend geringeren Preisen abgegeben.

Eine dritte von dem Chemiker der Anstalt Engelhard geleitete Abteilung befasst sich mit den in der modernen Porzellanindustrie so geschätzten kristallisierten Glasuren, die die Manufaktur gleichzeitig mit Sèvres hergestellt, aber



Fig. 78. Porzellanvase, gen. Polichinelle, modelliert von Siegfried Wagner, Fabrik von Bing & Grondahl in Kopenhagen.

[1]) F. Deneken a. a. O. S. 218.

früher wie dieses künstlerisch verwertet hat[1]). Bereits oben bei dem Steinzeuge von A. Bigot in Paris ist des Vorganges bei der Kristallbildung gedacht worden. Die Kristalle bilden sich in einer zweiten Glasur durch allmähliche, bei langsamer Abkühlung erfolgende Verdichtung der in der Glasur befindlichen Metallsalze. Ihre Bildung ist wesentlich ein Spiel des Zufalls; bei weniger gelungenen Stücken entstehen auf der Oberfläche matte pilz- und schimmelartige Gebilde, sehr reizvoll dagegen erscheinen die einzelnen, gleich Sternchen, Eisblumen oder starren Fichtennadeln lose über die Fläche verstreuten Kristalle. (Fig. 73.) In dieser Specialität, welche heute fast für jede Manufaktur zu einer Kraftprobe technischen Könnens geworden ist, wird Kopenhagen von keiner anderen Fabrik übertroffen, höchstens kommt ihm Sèvres darin gleich. In derselben Vortrefflichkeit wie die gemalten schafft Kopenhagen auch Farbenporzellane, teils mit kristallisierten, teils mit gekrackten Glasuren. Sehr geschätzt wird namentlich eine Gruppe mit gelber, nach dem Halbedelstein „Katzenauge" benannter Glasur, deren Geheimnis angeblich wieder verloren gegangen ist. Zu allen Vorzügen der künstlerischen Behandlung tritt schliesslich eine in der Zusammensetzung und der Glasur tadelfreie, harte und reine Masse.

Nur wenig später als die ehemals Königliche Manufaktur trat in Kopenhagen eine zweite Fabrik mit dem gleichen technischen Verfahren und gleichem Anspruch auf künstlerische Bedeutung ans Licht, die Fabrik von Bing & Grondahl.

Die Fabrik wurde im Jahre 1853 durch den Keramiker Frederik Grondahl in Verbindung mit den Gebrüdern M. H. und J. H. Bing ins Leben gerufen, doch überlebte Grondahl die Gründung des Unternehmens, dem er seinen Namen vererbte, nicht lange. Nachdem die Fabrik anfangs klassische Bahnen und später, der Zeitströmung folgend, diejenigen der Renaissance betreten hatte, knüpfte sich, wie bei der Schwesteranstalt, der Umschwung zum modernen Stil an eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit. In demselben Jahre, welches Arnold Krogs Unterglasurporzellane brachte, erschien Pietro Krohn mit seinem phantasievollen Reiherservice[1]).

Bei diesem Service, Fig. 74 und 75, bilden Reiher, bald in voller Körperlichkeit

[1]) Der Bericht von E. Baumgart (in: Art et décoration 1900 p. 139ff.) über die Reorganisation der Sèvres-Manufaktur sagt ausdrücklich: 1884—1887 on découvrit notamment les couvertes à cristallisations, qui devaient faire la fortune de la Manufacture de Copenhague, avant que la découverte fût utilisée à Sèvres même.

[2]) Tidsskrift for Kunstindustri 1888. S. 79ff.

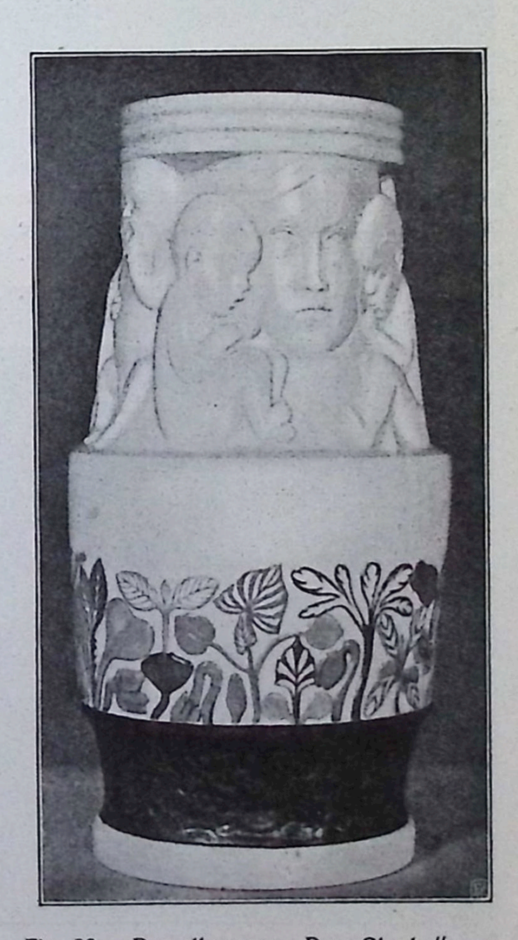
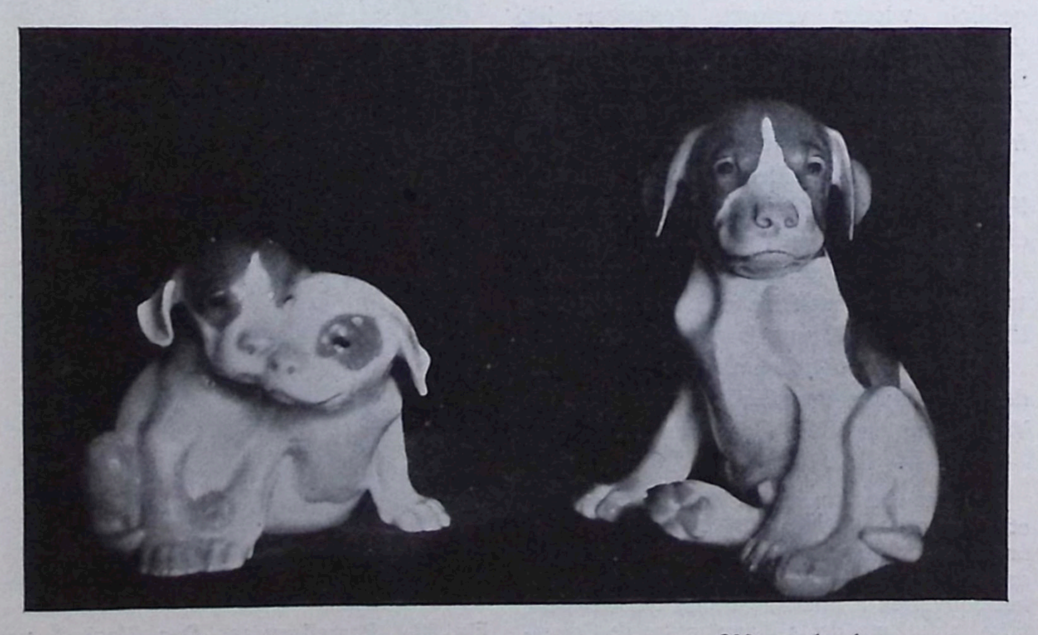


Fig. 80. Porzellanvase „Der Glaube", von Frl. Ingeborg Plockross, Fabrik von Bing & Grondahl in Kopenhagen.



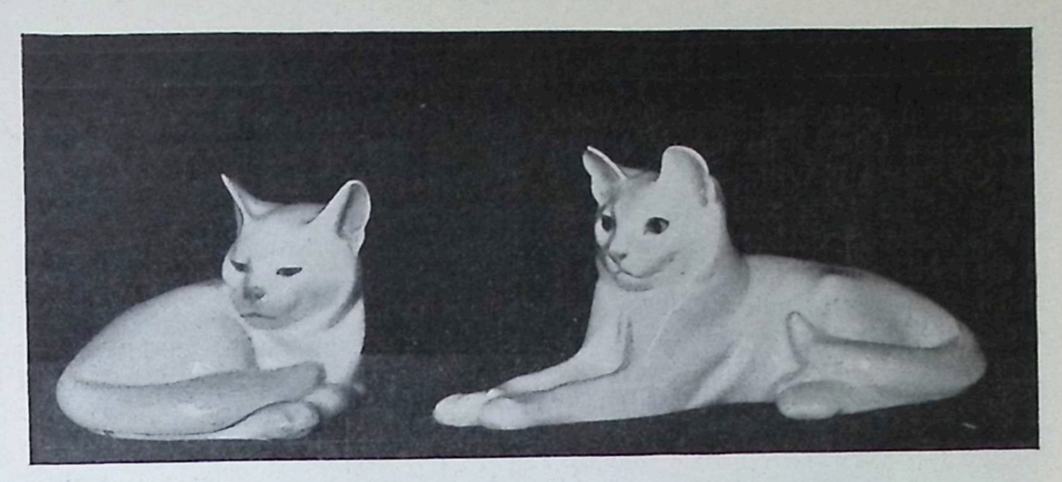
Fig. 81. Ziege, modelliert von Chr. Thomsen. 260 mm lang, 150 mm hoch. Kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen.

bei den grösseren Schaustücken, bald in der Fläche liegend, bei den Schüsseln, das Motiv, ähnlich wie bei dem berühmten von Kändler für den Grafen Brühl hergestellten Service der Meissner Manufaktur die Schwäne. Dem Service folgte allerhand Kleingerät von geistreicher Erfindung mit Benutzung von Naturformen. Bald aber befleissigte sich die Bingsche Fabrik vorzugsweise der Unterglasurmalerei in demselben Sinne wie die Königliche Manufaktur, deren gefährlicher Konkurrent sie werden sollte. Als dann Krohn im Jahre 1894 die Leitung des Kopenhagener Kunstindustriemuseums übernommen hatte, führte der Wunsch



135 mm hoch. 200 mm hoch.

Fig. 82. Junge Hunde, modelliert von E. Nielsen. Kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen.



120 mm hoch. 120 mm hoch, 240 mm lang.
Fig. 83. Katzen, modelliert von E. Nielsen. Kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen.



93 mm lang. 110 mm lang.
Fig. 84. Junge Enten, modelliert von E. Nielsen. Kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen.



Fig. 85. Falke, modelliert von Chr. Thomsen. 210 mm hoch. Kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen.

nach einem geeigneten Ersatz zur Wahl eines neuen Leiters. Im Dezember 1897 trat der Maler J. F. Willumsen, der sich bereits einige Jahre vorher selbständig auf keramischem Gebiete versucht hatte, in die Fabrik ein. Nirgends vielleicht hat sich mehr gezeigt, was der Einfluss einer energischen Künstlerpersönlichkeit vermag, als bei dieser Berufung. In nur dreijährigem Wirken auf seinem Posten, von dem er mittlerweile wieder zurückgetreten ist, war es Willumsen gelungen, der Manufaktur einen scharf ausgeprägten Charakter zu verleihen und unter seinen Mitarbeitern einen Stamm von jüngeren Künstlern, darunter nicht wenige Damen, so heranzubilden und zu schulen, dass sie auf der vorgezeichneten Bahn, in seinem Sinne, weiterschaffen. Man wird dem seine Anerkennung nicht versagen dürfen, selbst wenn man mit der von Willumsen eingeschlagenen Richtung nicht durchaus einverstanden ist und dies um so mehr, als der Meister bei nur ganz wenigen Stücken selbst Hand angelegt hat. Als hervorragende Techniker wirkten neben ihm die Herren Holm und Hallin. — Auf der Pariser Ausstellung boten die Porzellane von Bing & Grondahl eine überraschende Erscheinung, wenn nicht das überraschendste Bild auf keramischem Gebiete überhaupt.

Fig. 86. Robbe, modelliert von Th. Madsen. 260 mm hoch. Kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen.

Neben den vornehmen und zurückhaltenden Charakter der Königlichen Manufaktur trat hier ein Partner von kräftigerem, urwüchsigem Naturell. Ueberwiegt dort die Malerei, so bei Bing & Grondahl eine energische, bisweilen übertriebene Modellierung, teils in Relief, teils in durchbrochener Arbeit, mit figürlichen und Pflanzenmotiven, Fig. 76; dazu tritt ein Ornament aus eigentümlichen, an Chinesisches und Nordisches erinnernden Lineamenten und Schnörkeln, Fig. 77. Hier wirkt der Vorgang von Th. Bindesböll nach. Ein bezeichnendes Beispiel giebt Fig. 78 in einer Vase mit durchschlungenem Bandwerk von Siegfried Wagner.

Einen starken Einschlag liefert ferner das symbolische und mystische Element, das sich in den zahlreichen als Aschenurnen gedachten Gefässen, ihrem Dekor, sowie ihrer Benennung ausspricht und auch das Figürliche beherrscht, Fig. 79.

So hat Willumsen mit dem, was er angeregt hat, das Porzellan vor neue Aufgaben gestellt, aber hie und da freilich auch dem Material Gewalt angethan. Seine wuchtige Plastik erscheint eher für Marmor oder Bronze berechnet, als

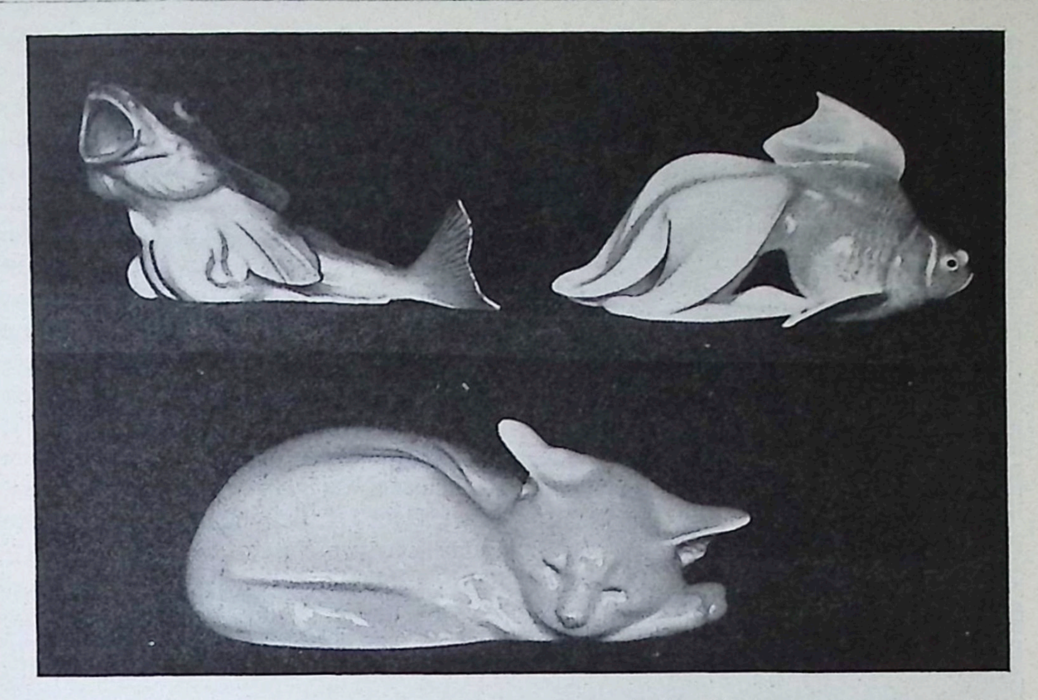


Fig. 87. Fische, modelliert von Frl. A. Petersen und Chr. Thomsen. Schlafende Katze, modelliert von E. Nielsen. Kgl. Porzellanfabrik Kopenhagen.

für das zarte Porzellan; daher auch die schwerfälligen, massigen und dickwandigen Formen und ebenso die eigentümliche farbige Behandlung. Bezeichnend ist namentlich eine von Willumsen eingeführte, aus dem Eisenoxyd gewonnene bronzebraune Glasur, die als Grund wegen ihres stumpfen fettigen Tons unerfreulich wirkt, den Reliefs das Aussehen aufgelegter Bronzen verleiht. Wohl die stärksten Kontraste in Stimmung und Motiven vereinigt die von Fräulein J. Plockross, einer der talentvollsten Künstlerinnen der Manufaktur, gearbeitete Grab-

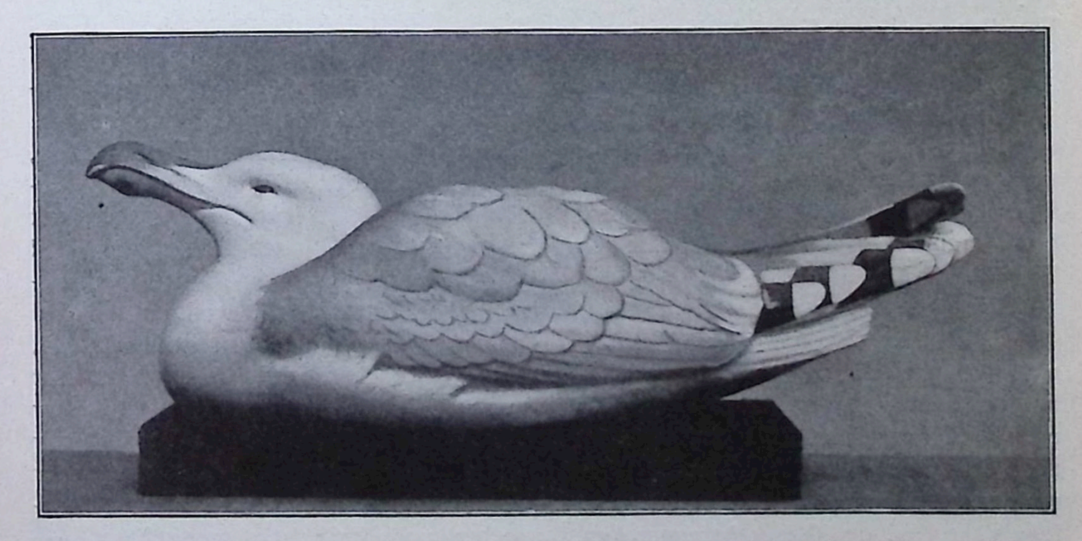


Fig. 88. Ruhende Möve, modelliert von E. Nielsen. 420 mm lang. Porzellan von Bing & Grondahl, Kopenhagen.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

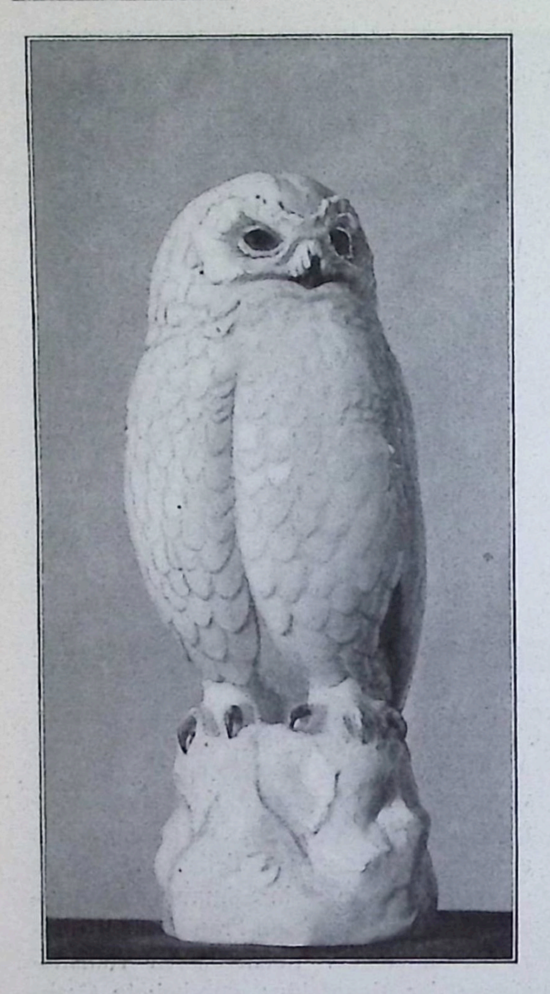


Fig. 89. Eule, modelliert von Dahl-Jensen. Porzellan von Bing & Grondahl, Kopenhagen.
Leipzig, Kunstgewerbe-Museum.

urne: am Halse der Kopf eines Mannes und einer Frau zwischen trauernden Kinderfiguren, am Bauche farbige Blumen aus bronzebraunem Erdreich aufspriessend, Fig. 80.

Eine bemerkenswerte Neuheit sind die die Masse durchziehenden und teilweise durch Auskratzen blossgelegten farbigen Schichten, ferner hat die Fabrik, einer reicheren Farbenwirkung zuliebe, mit der Einseitigkeit der Unterglasurmalerei gebrochen und auch wieder den Emaildekor auf der Glasur herangezogen. Sehr reizvoll wirken namentlich die leuchtenden türkisblauen Schmelzflüsse, deren Einführung dem Techniker der Manufaktur Hallin verdankt wird.

Als ein gemeinsames Verdienst beider Kopenhagener Fabriken ist schliesslich hervorzuheben, dass sie die Plastik in ihr Bereich gezogen haben. Namentlich hat die Tierplastik bei beiden eine Höhe erreicht, wie sie seit der Blütezeit der Meissner Manufaktur im Porzellan unbekannt gewesen ist. Auch auf diesem Gebiete hat die liebevolle Beobachtung der Natur und der heimischen Tierwelt den Künstlern ihre Aufgaben gestellt. Die kleinen, höchst lebenswahren Gruppen von Mäusen, Kaninchen, die Katzen, Ziegen, Enten, Fische, Eisbären, die jungen Hunde (modelliert von Nielsen), Fig. 81—85, die von Madsen gefertigte Robbe aus der Königlichen Manufaktur, Fig. 86, die ruhende Möve, Fig. 88, die Eule, Fig. 89, eine Knabengruppe von Frl. J. Plockross, aus der Fabrik von Bing & Grondahl, anderer nicht zu gedenken, sind schnell beliebt geworden. Die eigentliche Figurenplastik tritt dagegen in Kopenhagen, ähnlich wie die Figurenmalerei, etwas zurück, oder verliert sich wie bei Willumsen und seiner Schule in Symbolismus und Allegorie.

Als eine den beiden dänischen verwandte, in ihrer Produktion sehr vielseitige Fabrik ist die schwedische Porzellanmanufaktur von Rörstrand bei Stockholm zu nennen. Rörstrand verbindet mit der Unterglasurmalerei im Stil von Kopenhagen eine äusserst feine, vielleicht zu zierliche Blumenplastik. Gewöhnlich ist der Körper der Gefässe mit frei modellierten Blumen belegt, der Rand oft als durchbrochener Blumenkranz gebildet, ein Motiv, das namentlich für Gebrauchsgerät nicht ohne Bedenken ist, da die zarte Modellierarbeit zu leicht der Beschädigung ausgesetzt sind. Blätter und Zweige der Blumen sind meist nur gemalt. In dieser Art sind zwei sehr geschmackvolle Speiseservices von Wallander und Eriksson ausgeführt. — Unter den Farben finden sich als besonders kennzeichnend für Rörstrand ein

helles zartes Seegrün, ein dunkles Blau, ferner ein eigentümliches rauchfarbiges, verwaschenes Schwarz, nicht deckend, sondern halb durchsichtig mit ausgespartem Grunde.

Die Landschafts- und Tiermalerei Kopenhagens mit ihren so dankbaren heimatlichen Motiven fehlt in Rörstrand, dagegen hat der leitende Künstler Alf Wallander in der weichen, mit dem Gerät verschmelzenden Reliefplastik mit Geschick französische Anregungen verwertet.

Eines der reizvollsten, mehrfach wiederholten Motive giebt Fig. 90 links oben, den von Wellen getragenen Körper einer Nixe auf seegrünem, nach unten bläulich verlaufendem Fond, der als Meeresgrund gedacht ist, und auf welchem die zart modellierten Wellenkämme in weiss stehen geblieben sind.

Aehnlich behandelt ist die Deckelvase mit Seekrebsen. — In Paris waren Riesenvasen ausgestellt, so eine 1,80 m hohe Vase mit Pfauen von Frau Boberg, eine Vase mit Eulen von Wallander, auf welchen die Vogelleiber zu dreien so angebracht sind, dass sie mit ihrem Gefieder den Körper der Vase decken; bei einer ähnlichen Vase mit Schwänen dienen die den Rand überragenden Hälse der Vögel gleichzeitig als Henkel.



Fig. 90. Porzellane mit Unterglasurmalerei und Reliefdekor. Fabrik von Rörstrand in Stockholm.

Neben derartigen Arbeiten, bei welchen der Einfluss von Kopenhagen nachklingt, liefert Rörstrand Gefässe mit Lüster- und farbigen Glasuren im Sinne der japanischen Ueberlaufglasuren, nur dass das Porzellan mit seinen kalten Tönen nicht die ruhigen Farbenstimmungen jener Vorbilder in Steinzeug erreicht. Auch geflammte und Rotglasuren fehlen nicht; ebensowenig — auf Porzellan sowohl wie auf Steinzeug — die beliebten kristallisierten Glasuren. Mit seinen kristallisierten Glasuren hat Rörstrand sogar eine besondere Note angeschlagen, indem er neben den von den übrigen Fabriken bevorzugten hellen in dieser Art auch dunkle tieffarbige Glasuren gebracht hat.

Die Gründung der Fabrik reicht bis in das Jahr 1726 hinauf. Seit 1868 ist der sehr umfangreiche Betrieb, welcher heute fast alle Zweige der keramischen Produktion umfasst, in den Besitz des Rörstrands Aktiebolag übergegangen. — Von den in der Fabrik thätigen Künstlern nennen wir, ausser Alf Wallander und Algot Erikson, noch die Namen: E. H. Tryggelin, Nils und Carl Lundström.

XII. Das Porzellan in Deutschland, Frankreich und Holland.

Der dänische Porzellanstil hat trotz der kurzen Zeit seines Bestehens seinen Einfluss weit über die Grenzen des skandinavischen Nordens hinausgetragen, haben ihm doch selbst die festesten Säulen der historischen Ueberlieferung, die Fabriken von Meissen und Sèvres nachgegeben.

Die königlich sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meissen hatte in Paris drei hervorragende, bislang nicht wieder ausgeformte Prachtstücke aus der Blütezeit der Fabrikation und von der Hand Kändlers, ihres bedeutendsten Plastikers ausgestellt und damit selbst die Richtung angegeben, auf welche sie noch heute einen Hauptnachdruck legt. Neben einem nahezu 4 m hohen Spiegel in krausestem Rokoko, mit den Figuren Apollos und der Musen sah man eine für Papst Clemens XIII. gefertigte grosse Gruppe der Kreuzigung, als drittes Werk die sogenannte Friedensgruppe, eine Allegorie auf die Vereinigung Dänemarks und Norwegens.

Die Ausstellung war eine Huldigung an eine grosse Vergangenheit. Der Eindruck jener Prachtwerke des 18. Jahrhunderts überwog den Gesamteindruck und dieser wurde noch verstärkt durch eine Fülle kleinerer Arbeiten in jener hohlen Nachahmung des Rokoko, von der man im Interesse des alten wie des neuen Porzellans wünschen muss, dass sie endlich einmal überwunden wäre. In demselben Masse wie die Wiederholung jener Werke von Kändler als Probe unverminderten technischen Könnens Anerkennung verdiente, verstärkte sich für den Uneingeweihten der Eindruck des Rückständigen in den Leistungen der Manufaktur, um so mehr als in der Pariser Ausstellung auch für das Auge in den Hintergrund trat, was Meissen in neuester Zeit und im modernen Sinne geschaffen hat. Für dieses aber hatte der Stil von Kopenhagen den Ton angegeben.

Auch Meissen hat sich mit Erfolg dem Unterglasurdekor auf Hartporzellan zugewendet und dank den Versuchen des bewährten technischen Leiters, Dr. Heintze, seine Scharffeuerpalette zu hoher Vollkommenheit gebracht. Als Neuheit sei gleich hier der braunen Schildpattglasuren in Verbindung mit Malerei unter Glasur gedacht. Ein Unterschied des Meissner modernen Dekors gegenüber dem von Kopenhagen liegt jedoch darin, dass Meissen nicht allein mit Unterglasurfarben, d. h. färbenden Metalloxyden, sondern farbigen Massen, welche Körper haben, zu Werke geht. Der technischen Meisterschaft in der Pâte-Malerei, welche unbedingt anzuerkennen ist, hat allerdings bis jetzt noch kein voller künstlerischer Erfolg entsprochen. Ein schon durch seine Grösse hervorragendes Beispiel der neuen Richtung, die 2 m hohe von Professor Hentschel entworfene Prachtvase, Fig. 91, „Das Wasser“ mit Wasserpflanzen in Scharffeuermalerei und plas-

tischen Köpfen von Nixen stellt zugleich den Versuch dar, zu neuen Körperformen zu gelangen. Der meisterhaft ausgeführte



Fig. 91. Prachtvase „Das Wasser", nach Entwurf von Prof. Hentschel. 2 m hoch. Kgl. Porzellanmanufaktur Meissen.

Teller von Professor Sturm mit dem Kopfe einer Wassernixe zwischen Seerosen, Fig. 92, ist mit zu viel Aufwand an malerischen Mitteln belastet und entbehrt damit der richtigen Flächenwirkung. Man kann sich von der alten Bildermalerei noch nicht frei machen. Das gleiche gilt von mehreren der neuen Meissner Arbeiten. Die Gefahr, das Bildmässige auf Kosten des dekorativen Effekts vorwiegen zu lassen, liegt allerdings bei der Pâte-Malerei noch näher als bei der zarten, nicht deckenden, sondern das Weiss des Materials aussparenden Malerei der königlichen Manufaktur zu Kopenhagen. Wir können hierbei nur auf das verweisen, was oben bei Gelegenheit des sog. Barbotine-Dekors gesagt wurde.

Recht ansprechend und gelungen in der Form ist ein Frühstücksservice, dessen Kännchen und Tassen der Krokosblüte nachgeahmt sind, Fig. 93.

Es war ein guter Gedanke, die in den deutschen Landen noch in unserer Zeit erhaltenen Volkstrachten in Kostümfiguren aus Porzellan festzuhalten. Die ersten Figuren dieser von Professor Spieler in Dresden modellierten Serie waren bereits 1888 auf der Münchener Gewerbeausstellung zu sehen, doch ist die Ausführung, namentlich die Bemalung, etwas hinter der gestellten Aufgabe zurückgeblieben.

Nachdem Oberbergrat Brunnemann, unter welchem sich Meissen der neuen Richtung zugewendet hatte, zurückgetreten ist, steht jetzt an der Spitze der Manufaktur der Kommerzienrat Paul Gesell, Oberbergrat Dr. Heintze ist Betriebsinspektor.

Die künstlerische Leitung liegt in den Händen des Malers Professor Sturm und des Modelleurs Professor Andresen.

Unter den Porzellanmanufakturen unserer Zeit hat sich bisher keine gegen den dänischen Porzellanstil zurükhaltender erwiesen als die königliche Manufaktur zu Berlin-Charlottenburg. Die allerorten begierig aufgegriffene Unterglasurmalerei hat daselbst noch keinen rechten Boden gefunden, dennoch steht auch Berlin der modernen Richtung keineswegs fremd gegenüber. In ihrer technischen Leistungsfähigkeit jeder Aufgabe gewachsen, hat die Manufaktur in begreiflichem

Stolze verschmäht, zur Nachahmerin zu werden; sie harrt der Zeit und der Persönlichkeit, die ihr ein selbständiges Gepräge innerhalb der modernen Richtung verleihen sollen. An Anerkennung und Erfolg hat es ihr überall, wo sie in die Oeffentlichkeit trat, nicht gefehlt. Berlin macht vielfarbige und kristallisierte Glasuren, die Rotporzellane und flammés — seit zwanzig Jahren der Stolz der Manufaktur (vergl. S. 8) —, stehen unübertroffen da, auch im Email- und Lüsterdekor wird Vortreffliches geleistet, kurz, Berlin beherrscht das gesamte Repertoire der modernen keramischen Technik; was ihm fehlt, ist ein rechter künstlerischer Fortschritt und ein festes Ziel seines Schaffens. Man hat mitunter den Eindruck, als ob das Interesse an dem chemischen und technischen Versuch und nicht zugleich dessen möglichst vielseitige künstlerische Verwertung im Vordergrunde stände.

Die Berliner Manufaktur verarbeitet zur Zeit drei verschiedene Massen, das eigentliche Hartporzellan, dann das von Seger eingeführte sogenannte Weichporzellan für die farbigen und kristallisierten Glasuren, drittens eine neuerfundene, feldspathfreie, sehr bildsame Masse, welche vornehmlich für plastische Aufgaben bestimmt ist.

Auf dem Gebiete der Plastik und dem der Farbenglasuren liegen denn auch die neuesten Errungenschaften der Berliner Manufaktur. Ein meisterlich durchgeführtes Wagestück in jener dritten plastischen Masse war der von Professor Schley für Paris modellierte Wandbrunnen, ein von zwei fischgeschwänzten Gestalten getragenes Muschelbecken mit einem Adler, auf dessen Schwingen ein Genius hockt. In den mehr modernen Arbeiten hat man es augenscheinlich dem französischen Steinzeug mit seinen geflossenen Glasuren gleich thun wollen. Leider hat dieses Bestreben auch zu einer Behandlung des Materials geführt, der man nicht das Wort reden möchte. Jedes Material hat seinen Stil, der nicht ohne weiteres auf ein anderes übertragbar ist.



Fig. 92. Teller in Pâte-Malerei unter der Glasur, von Prof. Sturm. Kgl. Porzellanmanufaktur Meissen.

Was die neue plastische Masse hergiebt, zeigen allerdings die fast schon die Gefässform abstreifenden Vasen von Kurt Bernewitz mit frei modelliertem, natürlich behandeltem Kraut- und Blattwerk, ebenso die von Klein modellierte Vase, Fig. 94; besser gelungen erscheint eine Vase mit Kastanienblättern von Max Schrödter, aber die Freude an der virtuosen Modellierarbeit wird beeinträchtigt durch das eintönige Grau in Grau der geflossenen Glasuren, die nun einmal Flächen, nicht Körper verlangen. Ins Wildphantastische schlagen die Modelle von

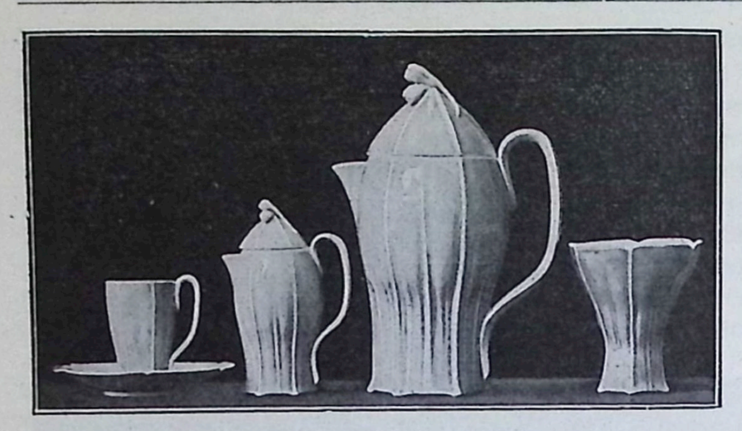


Fig. 93. Frühstücksservice, Krokos. Kgl. Porzellanmanufaktur Meissen. (Aus: Kunst und Handwerk. R. Oldenbourg, München.)

Zu ihrer besonderen Aufgabe hat die Manufaktur die Herstellung von Wandbildern auf Porzellanfliesen gemacht. Ein grosses allegorisches Bild dieser Art von Professor A. Kips hatte bereits in Paris im Jahre 1900 den Hintergrund der sehr aufwandvollen Ausstellung der Manufaktur gebildet. Die neuesten Ausführungen, zwei klassische Landschaften von A. Kips im oberen Saale des Aschingerschen Restaurants, an der Friedrich- und Georgenstrassen-Ecke zu Berlin, erstrebten und erreichten in der malerischen Behandlung die Wirkung eines Oelbildes. Mit der Scharffeuerpalette des Porzellans unausführbar hätte eine derartige Aufgabe ihre Lösung besser in der Fayencemalerei gefunden, wobei wir auf das bereits S. 78 Gesagte verweisen möchten. Nur diese

Emanuel Schmutzer; hier herrschen Sturm und Drang, aber ohne rechtes Stilgefühl. Mehr Reife, vielleicht aber einen dem Material weniger anstehenden Zug zum Monumentalen verraten die Arbeiten von Franz Metzner, dem unstreitig talentvollsten unter den jüngeren von der Manufaktur für plastische Aufgaben herangezogenen Kräften. Fig. 95 giebt eine Flasche mit einer reizvollen, freilich mit dem Gerät nicht recht verschmolzenen Mädchenfigur, Fig. 96 eine Flasche mit Maske und zierlichem Blattwerk, beide nach dem Thonmodell des Künstlers abgebildet. An den Symbolismus der Schule Willumsens erinnert die „Sphinx des Lebens“, ein starres Hermenhaupt, vor welchem ein nackter Jüngling zusammengekauert und in sich versunken sitzt. Fig. 97. Unleugbar erscheint jene überschäumende, wilde Jugendplastik mit verschwommenen Glasuren mehr für das derbere Steinzeug geeignet, als für ein Material, zu dessen Charaktereigenschaften nun einmal die Reinheit und das Weiss des Scherbens gehören und das lichte und klare Farben erheischt.

Die zahlreichen Versuche mit kristallisierten Glasuren haben viel Erfreuliches ergeben, wenn sie auch das beste, was Kopenhagen und Sèvres darin geleistet haben, nicht erreichen. In Fig. 98 sind drei neuere Arbeiten dieser Art von einfachen Formen mit dichtgehäuften Kristallbildungen wiedergegeben.



Fig. 94. Porzellanvase, modelliert von Klein. Kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin.

Technik wäre zu einer wirklichen dekorativen Umgestaltung des gewählten Vorwurfs ins Keramische befähigt gewesen. Statt dessen griff man zu einer freilich virtuos gehandhabten Muffelmalerei und schützte die Malerei durch eine Ueberfangglasur, deren Glanz und Spiegelung wiederum der Gesamt wirkung abträglich wurde. Weit ruhiger als die farbigen Wandbilder wirken die schmalen Pilasterfüllungen in Blaumalerei im unteren Restaurationsraume.

An der Spitze der königlichen Manufaktur, zugleich als ihr technischer Direktor steht der Geheime Regierungsrat Dr. Heinecke, neben ihm der Maler Professor A. Kips und der Modelleur Professor Schley als künstlerische Leiter.

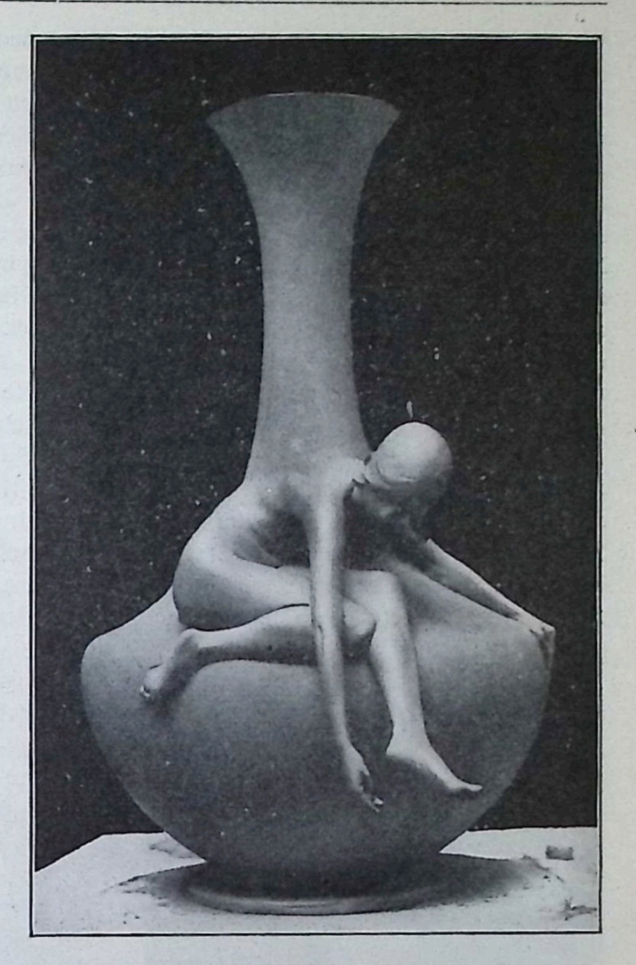


Fig. 95. Flasche mit Mädchenfigur, modelliert von Franz Metzner für die Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin.

Es wäre nur dankbar zu begrüssen, wenn unsere beiden grossen, über Mittel und Kräfte verfügenden Staatsanstalten zu Meissen und Berlin mehr und mehr aus staatlicher Pflege und Selbstbeschränkung herausträten, wenn sie darnach trachteten, sich möglichst vielseitige künstlerische Kräfte dienstbar zu machen, und in steter Fühlung mit Bildnerei und Baukunst zu verbleiben. Sèvres giebt ein beherzigenswertes Beispiel, wie erfolgreich ein solches Hinaustreten aus den Schranken bureaukratischer Verwaltung in die breiteste Oeffentlichkeit geworden ist.

Was andererseits auch in bescheidenen Verhältnissen bei geeigneter künstlerischer Leitung erreicht werden kann, das zeigen die nach Entwürfen von Schmuz-Baudiss gefertigten Porzellane der thüringischen Fabrik von Swaine & Co. in Hüttensteinach. Auch im Porzellan kommt die Begabung jenes Künstlers für keramischen Dekor ebenso zur Geltung, wie bei seiner schon oben erwähnten Irdenware, deren Vorzüge: ansprechende Formen und ein mit der Form zugleich entstandenes, mit ihr innig verschmolzenes Ornament, die Porzellane teilen.

Als ihre besondere und höchst dankenswerte Aufgabe betrachten Fabrikant und Künstler die Herstellung von einfachem, durch seine Form wie Dekor veredelten Gebrauchsgerät. Einer der ersten Versuche freilich in dieser Art, das in Paris 1900 ausgestellte Tafelservice mit Stiefmütterchen war kein Treffer. Das im Entwurf sehr ansprechende Muster [1]) war im Massstabe zu gross und schwer gehalten und in seiner tiefblauen Farbe etwas aufdringlich. Schmuz-Baudiss wendete hierfür auf Porzellan dasselbe

[1]) Abgebildet in: Kunstgewerbeblatt N. F. XII. (1901). Heft V. S. 14.

Verfahren an, wie bei seinen Bauerntöpfereien, von denen auf S. 68 gesprochen war. Das Muster ist nämlich nicht gemalt, sondern in einer tiefblauen deckenden Auftragschicht gleichen Materials durch Blosslegen des weissen Porzellangrundes hergestellt. Ein bedenklicher Missgriff dieses Tafelservices, das deckende Blau auf dem Spiegel der Teller und Schüsseln — wer möchte von solchen Schüsseln und Tellern essen? — ist bei einer zweiten Anfertigung beseitigt worden.

Die Vorzüge seiner Zierweise zeigen zwei andere, ebenfalls nach Schmuz-Baudiss' Entwürfen ausgeführte Tischsätze für den Fürsten Ferdinand von Bulgarien, ein Speiseservice und ein Theeservice, Fig. 101. Bei beiden bildet ein Kranz von Fichtenzweigen mit flatternden Schmetterlingen und dem fürstlichen Wappen die ebenso einfache wie ansprechende Verzierung.

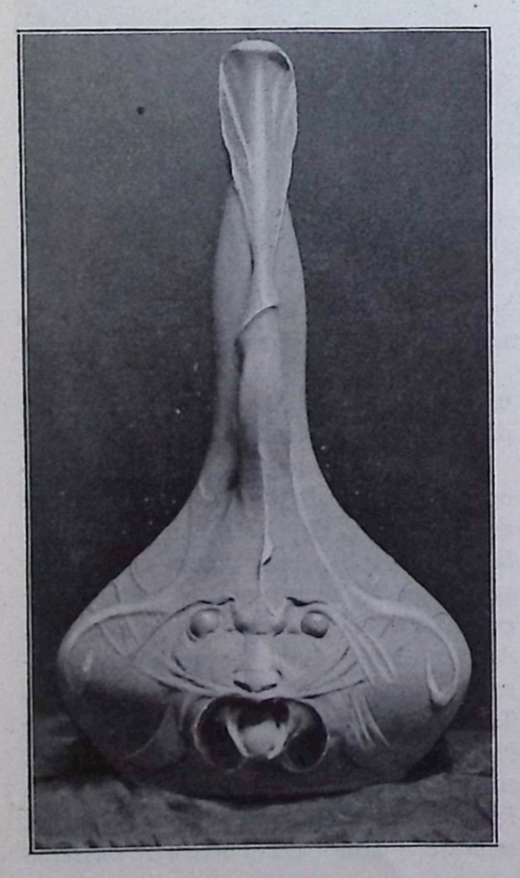


Fig. 96. Flasche mit Maske, modelliert von Franz Metzner für die Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin.

Seit kurzer Zeit hat Schmuz-Baudiss eine Berufung an die Berliner Porzellanmanufaktur erhalten und auch angenommen. Der Künstler wird dort Gelegenheit finden, gerade mit seinem besten Können eine Lücke im Kunstbetriebe der Anstalt, den Mangel einer modernen Ornamentmalerei, auszufüllen.

In modernen Stilformen und Unterglasurtechnik arbeiten auch die beiden bayrischen Fabriken von J. Bauer, Rosenthal & Co. in Kronach und von Philipp und Wilhelm Rosenthal in Selb. Erstere, die jüngere von beiden, bevorzugt den plastischen Dekor und weiss sich für besondere Aufgaben die Entwürfe berufener Künstler zu sichern; doch scheint diese Praxis noch der Stetigkeit zu entbehren, ein eigenes Genre wie Hüttensteinach hat sie nicht herausgebildet. Die Leipziger keramische Ausstellung im Winter 1901/02 brachte Vasen mit figürlichem Dekor nach Entwürfen von Hidding in Berlin, Professor Vetter in Luzern und M. Hiller in Wien, ferner kleineres Gebrauchsgerät nach Modellen von Ad. Oppel in Nürnberg. — Die Firma Ph. Rosenthal in Selb in Bayern hat vorzugsweise in Unterglasurmalerei Beachtenswertes geleistet und künstlerische Beihilfe in den Entwürfen von Professor Karl Gross und Maler Professor Gusmann in Dresden und andern gefunden. Schliesslich mögen bei einer Aufzählung von Namen, die gleichfalls unter Glasur bemalten Porzellane nach Entwürfen von Erich Kleinhempel und Schlicht in Dresden, ebenso die Porzellane mit Ueberglasurdekor der Familie von Heider in Schongau Erwähnung finden. — In den Oesterreichischen Landen ist seit einiger Zeit auch die bekannte Porzellanfabrik von Fischer & Mieg bei Karlsbad mit Erfolg zum Unterglasurdekor übergegangen.

Alles in allem genommen bietet die moderne Porzellanfabrikation, auf Grund der von Kopenhagen ausgegangenen Anregungen, auch bei uns an vielen Orten frische Keime, die indessen noch der Ent-

faltung und Reife entgegensehen. So steht denn auch Deutschland im Porzellan noch an zweiter Stelle; den ersten Platz neben Dänemark muss es einstweilen Frankreich überlassen.

Die Nationalmanufaktur zu Sèvres hat wie immer, so auch in neuester Zeit ihrer Bestimmung, eine Versuchs- und Musteranstalt für die keramische Industrie Frankreichs zu bilden, im weitesten Sinne entsprochen. Auch Sèvres hat, unter starker Einwirkung von Kopenhagen, in den letzten fünf Jahren eine vollständige Stilwandlung durchlebt, die einen völligen Bruch mit einer glanzvollen, durch das Gewicht der Tradition lastenden Vergangenheit bedeutet. Der Umschwung setzte bereits kurz nach dem Tode Th. Decks ein, der von 1887—1891 Direktor der Manufaktur war, mit einem Dekret (vom 15. Dezember 1891) über die Reorganisation der Manufaktur. Fünf Jahre später (1896) erfolgte, bereits im Hinblick auf die Weltausstellung und die würdige Beteiligung der Manufaktur an derselben, die Aufstellung eines ausführlichen Arbeitsplanes, der die Grundlage für die modernen Errungenschaften werden sollte. Das neue Reglement bringt den Bruch mit der Vergangenheit klar und deutlich zum Ausdruck.[1]) Das Wesentliche aber sind seine künstlerischen Ziele. Es verlangt zunächst nichts weniger als die Zurückstellung aller alten Modelle, womit den bei uns, namentlich in Meissen, beliebten Wiederholungen des Rokoko ein für allemal ein Ende gemacht wurde. Zweitens verlangt es das Aufgeben der die Masse deckenden Bild- und Blumenmalerei in der Art der Porzellane des 18. Jahrhunderts. Als Zierverfahren sollte also die alte Muffelmalerei verschwinden und dafür die moderne Unterglasurmalerei, der Scharffeuerdekor über der Glasur und der Emaildekor auf Hartporzellan ein-



Fig. 97. Sogen. Sphinx des Lebens, von Franz Metzner. 330 mm hoch. Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin.

[1]) Alles Wesentliche giebt ein Aufsatz von E. Baumgart, einem der derzeitigen Leiter der Manufaktur in: Art et décoration 1900. p. 189 ff.

treten. Dazu sollten die weitere Pflege der farbigen, geflammten und kristallisierten Glasuren, die Fabrikation von Steinzeug, endlich die Ausbildung der neuen sogenannten pâte de verre, einer halb glasigen Frittenmasse, der Manufaktur zur Pflicht gemacht werden. Ausdrücklich in das Programm aufgenommen war die Ausdehnung der Fabrikation auf das Baugewerbe und vor allem die für Sèvres seit Alters her traditionelle Pflege der Plastik durch möglichst nahe Fühlung und nicht die Rolle des Staatspensionärs, sondern die Führerschaft auf allen keramischen Gebieten zugedacht hat. Kein Zweifel, dass sie dieses Ziel erreicht hat. So einschneidend aber auch die neuen, von den derzeitigen Leitern der Manufaktur M. G. Vogt und E. Baumgart mit Erfolg durchgeführten Bestrebungen erscheinen, so hat doch ein wesentliches Ziel derselben bereits ihren Vorgängern vorgeschwebt. Sèvres hatte seit Anfang des 19. Jahrhunderts durch Brogniart an Stelle



Fig. 98. Porzellan mit kristallisierten Glasuren. Kgl. Porzellanmanufaktur Berlin.

Verbindung mit hervorragenden Künstlern der Gegenwart. Man bezweckte damit, die Fabrik vor der Einseitigkeit und Versumpfung herrschender Richtungen zu bewahren. Sèvres sollte entweder unmittelbar Aufträge an befähigte Künstler erteilen oder geeignete Modelle auf den nationalen Ausstellungen erwerben. Um jungen Nachwuchs heranzubilden, ist mit der Anstalt seit sechs Jahren eine keramische Fachschule verbunden.

Das neue Reglement bezeichnet trotz mancher Einschränkungen ein umfangreiches, vor allen Dingen klares und bestimmtes Ziel, das im Strom der neuen Bewegung der alten ruhmreichen Anstalt der historischen kaolin- und feldspathlosen pâte tendre das Hartporzellan mit Muffeldekor eingeführt. Dabei blieb es mehr als zwei Menschenalter hindurch. Mit der Erkenntnis aber von den Schwächen dieses Verfahrens (vgl. S. 83), die namentlich seit der Wiederbelebung der Fayence und ihrer reicheren Scharffeuer-Palette ins Licht traten, suchte man nach Mitteln, von der Muffelmalerei loszukommen und den Dekor wieder in oder unter die Glasur zu verlegen. Ein erster Schritt hierzu war bereits die Einführung des Pâte-Dekors (pâte d'application) unter Glasur durch Robert in den siebenziger Jahren, den namentlich Solon zuerst in



Fig. 99. Porzellan mit Unterglasurmalerei von Th. Schmuz-Baudiss, ausgeführt von der Fabrik von Swaine & Co. in Hüttensteinach.

Frankreich, dann in England in der Fabrik von Minton vervollkommnet hatte. Im Jahre 1884 gelang dann Lauth und Vogt die Herstellung einer nouvelle porcelaine dure, etwa auf der Stufe der chinesischen Porzellane, welche wie die gleichzeitigen Seger-Porzellane Berlins (S. 10) einen Glattbrand bei geringerer Temperatur als die eigentlichen Hartporzellane ermöglichten und namentlich für das Emaillierverfahren und die farbigen Glasuren (couvertes colorées) berechnet waren. So 1900 kann man mit demselben Rechte wie von einem Kopenhagener, so auch von einem neuen Sèvres-Stil sprechen. Grundsatz ist, dass das edle Material nicht bemalt, sondern dekoriert werden solle. Für den Dekor hat aber Sèvres die Figuren-, Tier- und Landschaftsmalerei beiseite geschoben und sich lediglich auf ein mehr oder weniger stilisiertes Pflanzenornament in Anlehnung an die Natur beschränkt. Man hat freilich oft die Empfindung, dass das Verhältnis zur Natur



Fig. 100. Porzellan mit Unterglasurdekor von Th. Schmuz-Baudiss, ausgeführt in der Fabrik von Swaine & Co. in Hüttensteinach.

hatte auch Sèvres, ehe der bahnbrechende Schritt in Kopenhagen erfolgte, seinen Teil an dem modernen Umschwung im Porzellan.

Als eine erste Probe auf dem neuen Wege konnten bereits die Leistungen von Sèvres auf der Pariser keramischen Ausstellung im Jahre 1897 angesehen werden. Man fand dort bemalte Porzellane im Stil von Kopenhagen, daneben Rotporzellane, geflammte und kristallisierte Glasuren und Steinzeug in moderner Ausführung.

Diese Vorstufe der Versuche und der Anlehnung an Fremdes wurde indessen bald überwunden. Seit der Weltausstellung von nicht frei und unbefangen genug sei. Die Zeichnung hat bisweilen etwas Steifes und Zimperliches, auch vermisst man in der Farbe kräftige Accente. Es ist mehr Schule wie Natur im neuen Sèvres. — Der Verzicht auf die Bildmalerei bedeutet ferner eine fühlbare Einseitigkeit, namentlich im Vergleich zu Kopenhagen. Es fehlt zudem, wie in Kopenhagen, die mit dem Unterglasurdekor unvereinbare Vergoldung und damit ein weiteres, sehr wirksames Schmuckmittel der alten Kunst. Aber was man auch gegen Sèvres auf dem Herzen habe, der Grundgedanke des Dekorierens, die Pflanze wieder zum

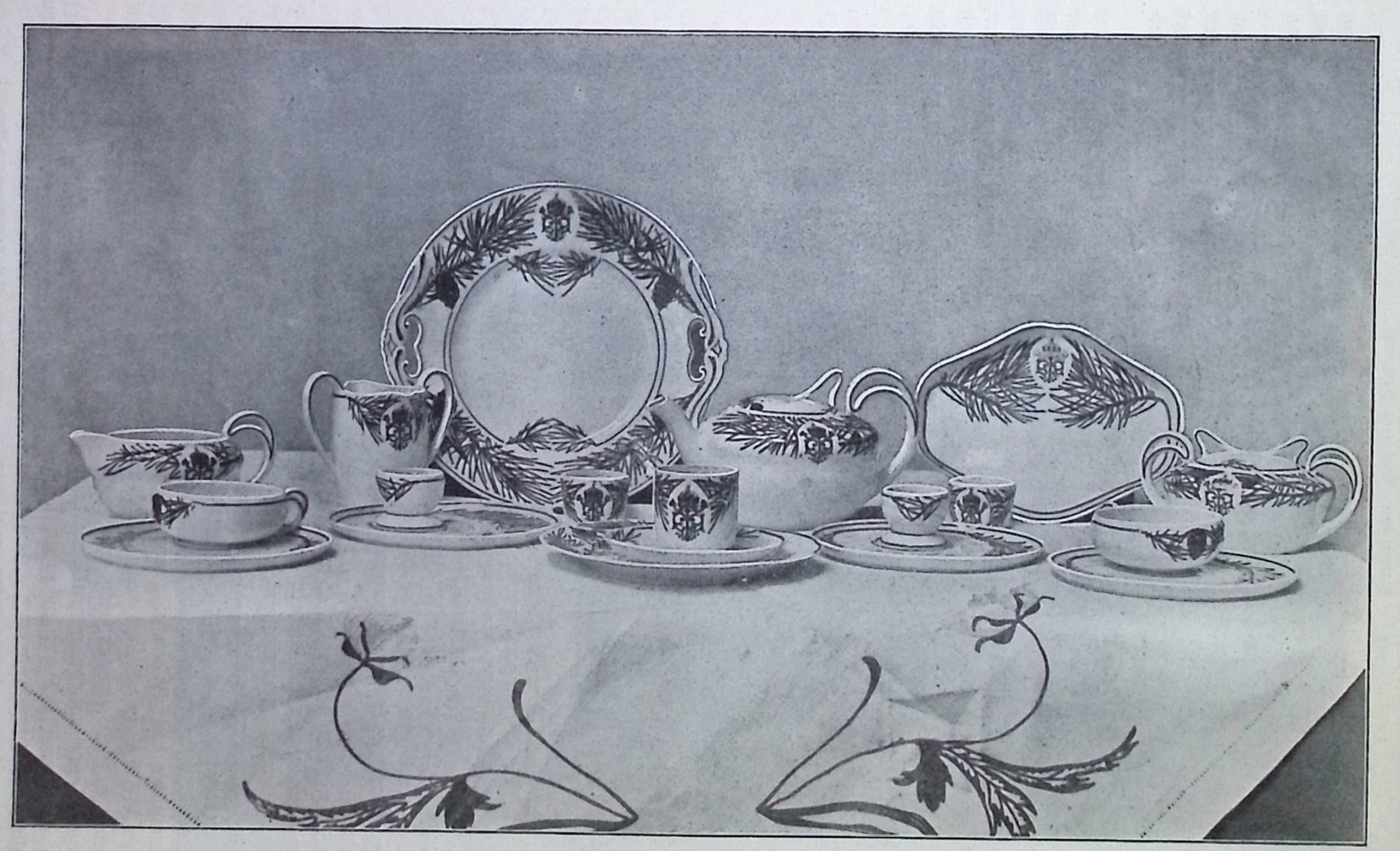


Fig. 101. Theeservice für den Fürsten von Bulgarien von Th. Schmuz-Baudiss, ausgeführt von der Fabrik von Swaine & Co. in Hüttensteinach.

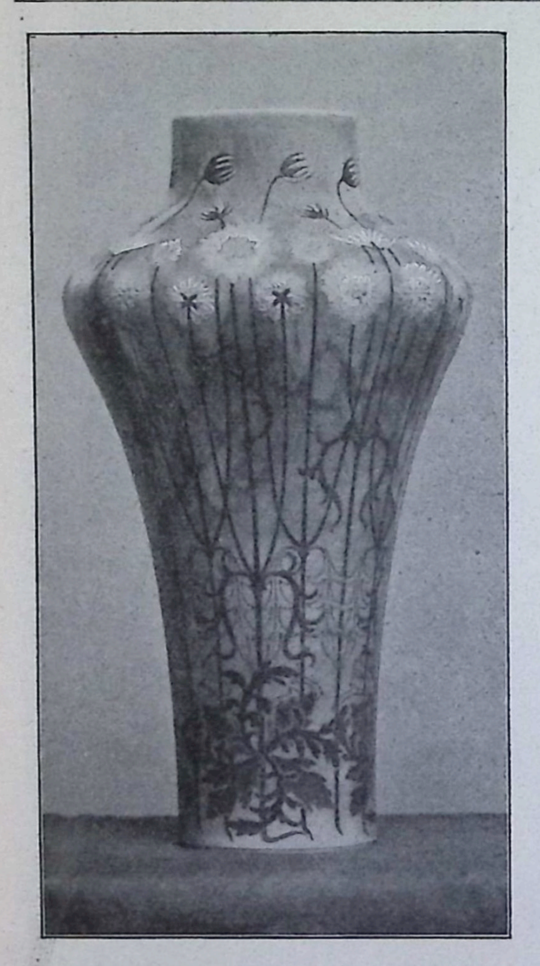


Fig. 102. Sèvres-Vase mit Scharffeuerdekor auf der Glasur. 300 mm hoch.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

Glasur und erhalten dadurch jene Sättigung und jenen Glanz, der schon die alten Sèvres-Malereien vor denen der übrigen Porzellane ihrer Zeit auszeichnete. — Die kleine Deckelvase (Modell Bièvre), Fig. 103, mit Lianenblüten ist in dem neuen Hartporzellan in Scharffeuerpasten, pâtes d'application, ausgeführt nach dem Entwurfe von Fräulein Bogureau.

Zeigt sich der moderne Sèvresdekor bei kleinen und Stücken mittlerer Grösse von seiner vorteilhaftesten Seite, so will dagegen für monumentale Prachtvasen, die auch heute so wenig fehlen als früher, die blasse und kalte Unterglasurmalerei mit ihrem Pflanzenornament bisweilen nicht Ornament zu gestalten, ist richtig und Sèvres wird gewiss auch nicht bei der Einseitigkeit des Pflanzenornaments stehen bleiben.

Schon jetzt ist die Unterglasurpalette sehr reich entwickelt, und in der gleichzeitigen Anwendung des Emaildekors wie der Scharffeuermalerei auf der Glasur besitzt Sèvres weitere Mittel der Abwechslung. Hierzu tritt ferner ein in der Zusammensetzung der historischen pâte tendre ähnliches Weichporzellan, das auch das neue Reglement nicht vernachlässigt haben will. Bei der Scharffeuermalerei auf der Glasur, die das bemalte Porzellan einem nochmaligen Glattbrande aussetzt, verschmelzen die Farben innig mit der wieder erweichten

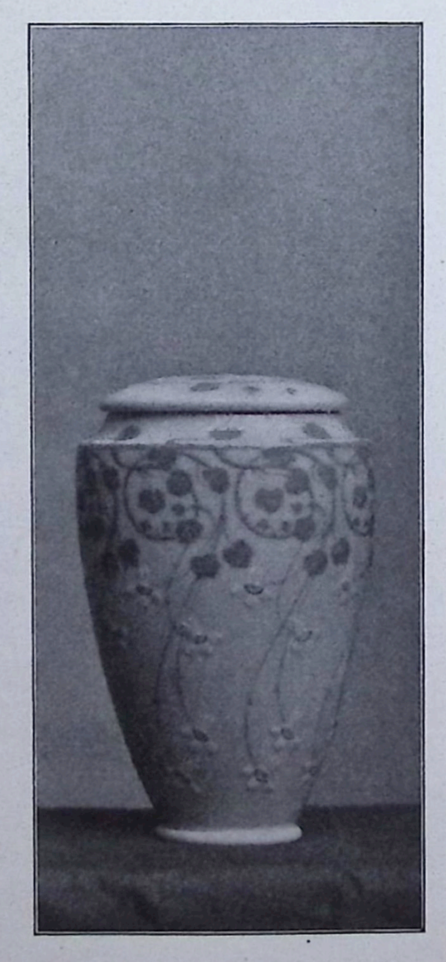


Fig. 103. Sèvres-Hartporzellan-Deckelvase mit Lianenblüten, entworfen von Frl. Bogureau. 190 mm hoch.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

als zureichend erscheinen. Eines der besten Beispiele bietet aber immerhin die grosse Vase, Fig. 104, mit Schneeballdekor im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe.

Gleich meisterlich handhabt Sèvres die Farbenporzellane und die Kristallglasuren, doch ist es als eine bedenkliche Verirrung zu bezeichnen, wenn die Beherrschung der Technik dazu führt, meterhohe Vasen lediglich mit farblosen pilz- und schimmelartigen Kristallgebilden zu verzieren. — Als eine neue Gattung sind Gefässe anzuführen, bei welchen zwei farbige Glasuren, eine untere geflammte Kupferglasur und eine obere blaugrüne über einander liegen, und die Muster durch Wegätzen der oberen und Blosslegen des Grundes erzielt werden, Fig. 105.

Mit gleicher Liebe wie das Porzellan hat Sèvres, den Bestimmungen des neuen Reglements gemäss, auch das Steinzeug gepflegt und ebenso in diesem Materiale allerlei Ziergerät, darunter wahre Kabinettstückchen für die Sammlungen selbst der verwöhntesten Liebhaber, geschaffen.

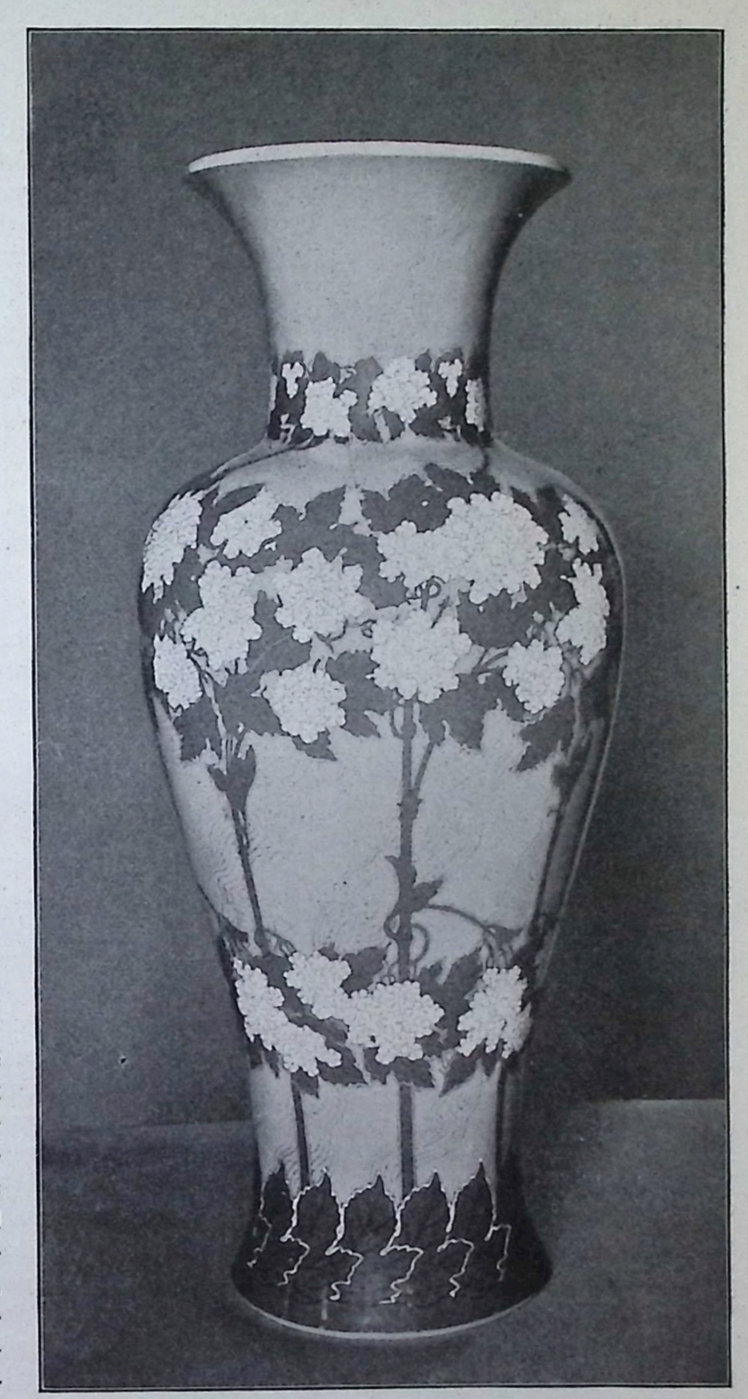


Fig. 104. Sèvres-Vase aus Hartporzellan. Schneeballdekor in Scharffeuerfarben unter Glasur bemalt. 825 mm hoch.
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Abgesehen von derartigen Arbeiten hat Sèvres ferner Gebrauchsgerät, so mehrere Tafelservices mit geschmackvoller, und wie es der Zweck erfordert, sparsamer Unterglasurmalerei hergestellt. Eines davon mit vorherrschendem Rot ist von der Union centrale des arts décoratifs erworben worden.

Die freudigste Anerkennung hat schliesslich die französische Nationalmanufaktur mit ihrer Biscuitplastik gefunden. Sie folgt damit nur einer alten Ueberlieferung. Ist doch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gerade das Sèvres-Biscuit zu einem dem Marmor- und der Bronze gleichgeachteten, ja zu einem bevorzugten Material für die Kleinplastik geworden. Etwas Aehnliches wird auch heutzutage und mit bestem Erfolge erstrebt, doch ist sorgfältig jede Anlehnung an vergangenes Stilgepräge vermieden. Kaum einer der grossen Plastiker Frankreichs, der nicht Modelle für die Manufaktur geliefert und zu ihrem Rufe beigetragen hätte. Der vielbewunderte Tafelaufsatz, „Le Jeu de l'Écharpe", von A. Léonard, ein Reigentanz von fünfzehn in drei Gruppen verteilten langgewandeten Mädchengestalten, war gleichzeitig eine der anmutigsten Schöpfungen auf dem ganzen Gebiete der neuen Kleinplastik. Gestalten wie sie Burne Jones und Walter Crane zeichneten, haben hier plastische Form gewonnen. Vielleicht aber wird in einer späteren Zeit weniger das Einzelne als die Idee und die Komposition Anerkennung finden. Die Idee dazu mögen dem Künstler die modernen Tänze mit Schleiern und langen Gewändern, die Kunst einer Loïe Fuller eingegeben haben. Mit Ausnahme der Mittelfigur, einer Flötenbläserin, welche auf ein hohes Postament mit vergoldetem Blattwerk gestellt ist, sind die übrigen nach chinesisch-japanischer Art ohne Sockel gebildet. Vier der reizvollsten Tänzerinnen giebt die Abbildung Fig. 106. Wiederholungen einzelner Figuren und Gruppen besitzen die meisten kunstgewerblichen Sammlungen, während das vollständige, in Paris ausgestellte Exemplar vom Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe erworben wurde. — Neben dem Léonardschen Werke verdient noch ein zweiter, für den Präsidenten der Republik bestimmter Tafelaufsatz, nach Modellen von Frémiet, Erwähnung; der Vorwurf ist der griechischen Mythologie entnommen, hat aber geschickt die Klippe langweiliger Klassizität überwunden. Das Werk zerfällt in vier Gruppen, in der Mitte: die Befreiung der Andromeda durch Perseus, und die Apotheose des Herkules, an den Enden: Minerva auf dem Streitwagen und — die reizvollste unter diesen Gruppen — Diana auf dem von Renntieren gezogenen Gefährt. — Neben dem klassischen ist auch das exotische Element durch eine Gruppe javanischer Tänzerinnen nach Modellen von Guillemain, die Tierplastik durch Arbeiten von Gardet vertreten. — Echt modern, aber mit einem Zug vom alten kecken Rokoko ist die Fig. 107 abgebildete Gruppe „la peinture" von Joseph Chéret, einem der besten französischen Tonplastiker der Gegenwart.



Fig. 105. Sèvres-Porzellane mit ausgeätztem Muster von Gebleux.
(Aus: Kunst und Handwerk. R. Oldenbourg, München.)

Von den umfangreichen Aufgaben, die der Manufaktur in der Bauplastik und für die Ausführung in Steinzeug bei Gelegen-



Fig. 106. Sèvres. Vier Biscuitfiguren aus dem Tafelaufsatze Le jeu de l'écharpe, modelliert von A. Léonard. Nationalmanufaktur in Sèvres. (Die Figuren ca. 420 mm hoch.)



Fig. 107. Sèvres-Biscuitgruppe, la peinture, von Jos. Chéret. 285 mm hoch.
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

heit der Weltausstellung zugefallen waren, ist bereits oben (S. 40) eingehend gesprochen.

Man begreift es, wenn angesichts dieser Leistungen und Erfolge die Franzosen mit Stolz auf ihre Nationalmanufaktur hinblicken[1]); mag die Bewunderung bei anderen nur bedingt sein, immerhin war die in so kurzer Zeit und mit solcher Einsicht bewirkte Regeneration seiner Staatsanstalt, auf der Basis der modernen Kunstanschauungen, einer der glänzendsten Trümpfe, den Frankreich auf kunstgewerblichem Gebiete auf der Weltausstellung auszuspielen hatte.

Neben Sèvres trat das, was Frankreich sonst im Porzellan dargeboten hatte, von einzelnen künstlerischen Spezialitäten abgesehen, in den Hintergrund. Der Einfluss der modernen Unterglasurmalerei

[1]) Abbildungen der besten von Sèvres für die Centenarausstellung geschaffenen Arbeiten in Heliogravüren und Farbendrucken enthält das im Erscheinen begriffene Lieferungswerk von E. Baumgart: La Manufacture Nationale de Sèvres à l'exposition Universelle de 1900. Paris 1901.

wird auch bei den mehr industriellen Unternehmungen allgemach vorherrschend — es sei hier nur auf die Arbeiten der bekannten Fabrik von Théodore Haviland & Co. in Limoges hingewiesen. Nicht unerwähnt möchten wir die Versuche von G. de Feure lassen, einfaches Speisegerät mit modernen Linien- und Blumenmustern in Unterglasurmalerei herzustellen. In kaum minderem Masse aber als der Unterglasurdekor hat, wenigstens bis jetzt, wenn auch hoffentlich nicht für die Zukunft, der Stil der französischen grès auf das Porzellan eingewirkt. So hat in Glatigny bei Versailles eine sich nach jenem Orte benennende Genossenschaft von Künstlern und Keramikern Porzellane mit matten Ueberlaufglasuren geschaffen, die oft bis zur Täuschung den Charakter des Steinzeugs mit seiner narbigen Oberfläche annehmen. Dies ist bei aller Anerkennung einzelner gelungenen und geschmackvollen Erzeugnisse ein Verfahren, das verwunderlich erscheint, verwunderlich deshalb, weil Glatigny auch Steinzeug fabriziert. Warum also, wenn man beides erzeugt, in einem edleren Material ein minder wertvolles nachahmen und seine eigensten Vorzüge darangeben? Die meist grauen oder gelblichen Glasuren haben auf Porzellan etwas kaltes, am besten wirken sie noch mit Metallfassungen von matt vergoldeter Bronze oder Silber, die die Franzosen in vollendeter Form zu handhaben wissen. — Aehnliche Porzellane wie Glatigny hat auch Pillivuyt in Paris fabriziert.

Ganz im Gegensatz zu diesen ornamentlosen Farbenporzellanen stehen die neueren Versuche mit durchsichtigen Schmelzflüssen auf Weichporzellan. Bereits vor Jahren hatte Thesmar derartige in Goldzellen gefasste Emails auf Sèvresporzellan gebracht und neuerdings trat Lerosey in Paris mit ähnlich dekoriertem und dem Künstlermonogramm S. H. C. bezeichnetem Weichporzellan hervor. — Hieran schliessen sich, ebenfalls in Anlehnung an eine alte Technik, die der chinesischen sogenannten grain de riz-Porzellane, Weichporzellane von Camille Naudot & Co. in Paris. Die Wandungen dieser Arbeiten sind durchbrochen (Fig. 108), und die Durchbrechungen wieder mit farbigen durchsichtigen Emails geschlossen, wodurch sich vielfarbige, gegen das Licht gehalten durchscheinende Muster ergeben (ornements repercés à jour et rebouchés à l'émail transparent). — Besondere Wirkungen erzielte ferner dieselbe Firma mit ihren auf Metallfolie aufgeschmolzenen Emails, womit ein Verfahren wieder aufgenommen wurde, von welchem im 15. Jahrhundert die auf Kupfer gemalten Emails von Limoges reichlich Gebrauch gemacht haben.

Die neuerdings vernachlässigte Pâte-sur-Pâte-Technik hat, wenn auch nicht in der Nationalmanufaktur, so doch in einem aus ihrer Schule hervorgegangenen Künstler Taxile Doat in Sèvres einen Vertreter gefunden. Von ihm sind Rundplatten mit Köpfen in flachem Relief, in der Art antiker Cameen, aus Pasten auf farbigem Grunde herausgearbeitet.



Fig. 108. Weichporzellan von Camille Naudot in Paris, mit durchbrochenem, durch farbige Emails geschlossenen Muster. 122 mm breit.
Berlin, kgl. Kunstgewerbe-Museum.



Fig. 109. Porzellan von Rozenburg im Haag. (Nach: Kunstgewerbeblatt.)

Die neue von Sèvres verarbeitete pâte-de-verre, eine glasige Frittenmasse, deren Pflege und weitere Ausbildung ausdrücklich in das Programm der Manufaktur aufgenommen ist (vgl. S. 104), kann nicht als ein keramisches Erzeugnis angesehen werden. Es fehlt der Masse vor allem an der erforderlichen Bildsamkeit und die nach Modellen von H. Cros hergestellten Reliefs mit ihren weichlichen verschwommenen Formen und Umrissen haben bis jetzt schwerlich vermocht, ihr Freunde zu werben. Neuerdings hat auch Albert Dammouse in Sèvres eine papierdünne, durchscheinende Frittenmasse von grauer Färbung und in dieser kleine Vasen mit Pflanzenornament in leichtem Relief hergestellt.

Wenn somit in Frankreich mit und neben der Nationalmanufaktur die Porzellanfabrikation sich noch vielfach in Versuchen der Erfindung neuer Massen und Verzierungsweisen ergeht, so überwiegt doch schon jetzt unverkennbar auf der ganzen Linie das Moderne über der Nachahmung älterer Stilarten. Wohin die modernen Bestrebungen noch führen werden, ist nicht zu ermessen, dass sie aber zum Alten zurück leiten sollten, erscheint wenig wahrscheinlich. Nachdem zunächst Kopenhagen den bestimmenden Anstoss gegeben, hat jetzt die französische Porzellanindustrie in Sèvres wieder den Leitstern gefunden, der ihr vermutlich für die nächste Zukunft die Richtung weisen wird. Wir wollen bei dem Vergleiche mit Frankreich einer Centralisation, wie sie dort im gesamten Kunstleben und so auch in der Keramik herrscht, gewiss nicht das Wort reden, können aber andrerseits auch den Wunsch nicht unterdrücken, dass unsere beiden alten Staatsmanufakturen, Meissen und Berlin, in ähnlichem Sinne eine führende und vorbildliche Rolle übernehmen möchten, wie sie ihrer rühmlichen Vergangenheit und ihrem Range unter den verwandten Anstalten unserer Zeit entspricht.

Bestehen zwischen Frankreich und dem skandinavischen Norden, als den beiden Polen unserer keramischen Kunst, mannigfache Wechselbeziehungen, an denen auch Deutschland seinen Teil hat, so ist die derzeitige Kunsttöpferei Hollands, obwohl mitten in der modernen Richtung stehend, so gut wie unbeeinflusst von beiden geblieben. Neben der Delfter Fabrikation ist schon oben der Fayencen der Fabrik Rozenburg im Haag gedacht worden. Auf der Pariser Weltausstellung nun bot dieselbe Fabrik mit ihren Porzellanen eine neue und überraschende Spielart. Alles an diesen Porzellanen ist überraschend und eigenartig, die Masse, die Formen, die Bemalung. Ihr Erfinder ist der Direktor der Fabrik Juriaan Kok. Es gelang ihm, eine weiche Masse zu präparieren, welche die Herstellung ungemein leichter, papierdünner, im eigentlichen Porzellan nicht ausführbarer Hohlformen gestattet. Die Masse, deren Zusammensetzung nicht genügend bekannt ist, hat übrigens die Fabrik anscheinend selbst zu ihrer eigentümlichen Formengebung geführt. Man glaubt dünnwandiges Metall vor Augen zu haben; hieran erinnern auch die breiten, nicht angesetzten, sondern aus der Fläche aufwachsenden Henkel. — Statt der für die Töpferei gegebenen Rundformen sehen wir meist kantige, vielfach geschweifte und eingezogene Gefässkörper; beliebt sind in der Heimat der Liqueure Kruken und Flaschen mit schlanken, schmalen Hälsen und langen, Hals und Körper verbindenden Henkeln, Fig. 109. Die Deckel der Vasen und Näpfe, die Stöpsel der Flaschen zeigen geschweifte und geflammte Formen mit zweckmässig angebrachten Oesen zum Angreifen. Nicht minder eigentümlich und selbständig erfunden ist die Bemalung. Keine Figuren oder Landschaftsbilder, sondern ein die krausesten Chinoiserien überbietendes, merkwürdig zerfasertes und verästeltes Pflanzenwerk, frei und ohne

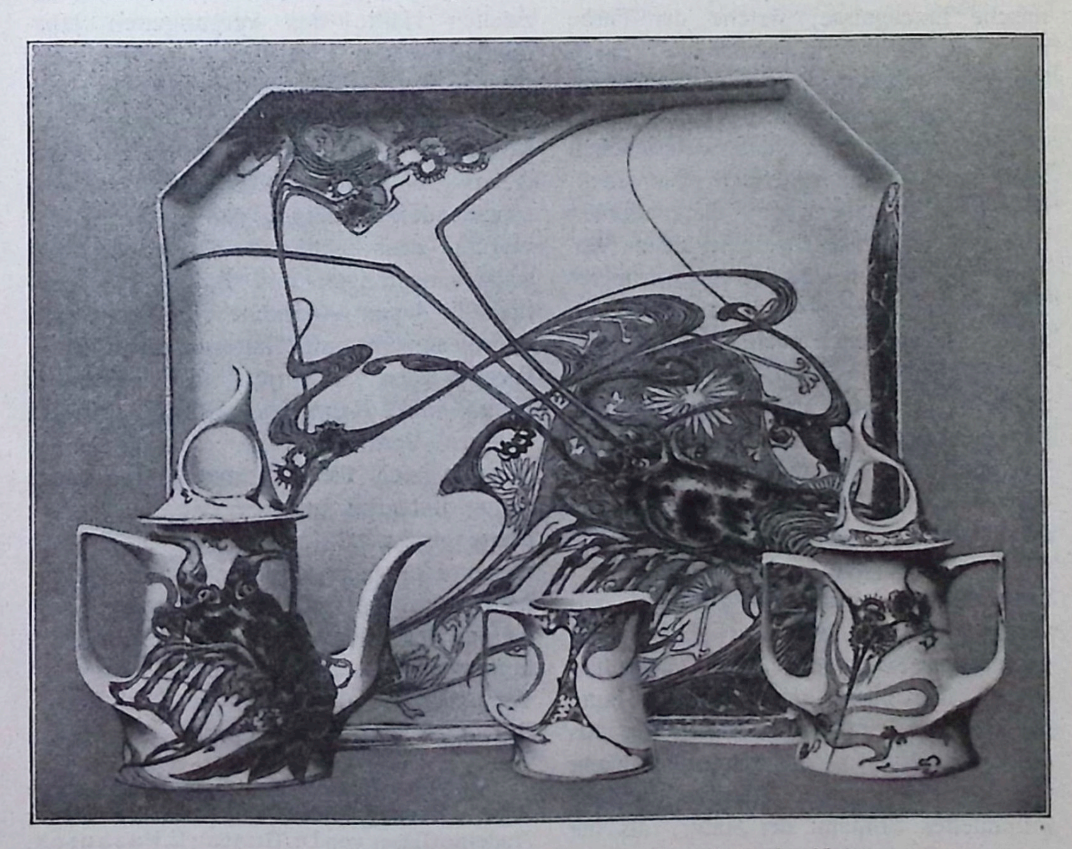


Fig. 110. Kaffeeservice, Porzellan von Rozenburg im Haag.

Gliederung auf den Gefässkörper gebracht, alles in bunten; wiewohl gut abgestimmten Farben. — Hierzu treten Tiere, namentlich buntgefiederte Vögel. Das Motiv des in Fig. 110 abgebildeten Kaffeeservices bilden Langusten, ganz in japanischer Art über Körper und Rand des Geschirrs hingeworfen, nur zeigt die Bemalung nicht die Zurückhaltung und Sparsamkeit der Japaner, sondern erscheint, wie auch in anderen Fällen, etwas bunt, gehäuft und verworren. So stehen im Zeichen Japans auch diese jüngsten keramischen Erzeugnisse eines Landes, dessen Kunsttöpferei zuerst vor dreihundert Jahren der Ausgangspunkt für den ostasiatischen Kunststil in Europa gewesen war.

Wir wenden uns zum Schlusse unserer Ausführungen, die trotz der Menge von Fabrik- und Künstlernamen keinen unbedingten Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Ohnehin war es schwierig, keramische Erzeugnisse, welche der Farbe mehr als der Form verdanken, durch Wort und Abbildung in Schwarzdruck zur Anschauung zu bringen. Worauf es zuvörderst ankam, war das, den reichen Stoff nach den vorherrschenden Richtungen zu gruppieren und die modernen Erzeugnisse in ihrem geschichtlichen Zusammenhange mit den Leistungen früherer Zeiten darzustellen. — Wie in allen Kunstzweigen mischt sich auch in der heutigen Kunsttöpferei Altes und Neues, aber unzweifelhaft verfügen wir heute schon über Errungenschaften, die, wenngleich ihre Wurzeln in der Vergangenheit ruhen, sich doch als etwas Neues und Modernes kund geben. Wie verschieden ferner sich die einzelnen Gruppen, das Steinzeug, der Lüsterdekor, Fayence und Porzellan entwickelt haben mögen, so gehen doch gemeinsame Grundzüge durch alle hindurch. Sie bilden das einigende Band in der neuen keramischen Bewegung. Als der eine Grundzug erscheint die Abkehr von den historischen Stilarten und ein gründliches Studium der Natur, als der einzigen Quelle für jede Art von Neubildungen in Form und Ornament; als der zweite ist zu bezeichnen: das Bestreben, die Mittel, welche das Material selbst und die technischen Vorgänge seiner Verarbeitung an die Hand geben, im künstlerischen Sinne zu verwerten. Der dritte Grundzug ist die Neigung für intime koloristische Wirkungen, mit welcher sich ein ungemein verfeinertes Farbenempfinden verbindet. Diese Grundzüge nun kennzeichnen nicht bloss die heutige Kunsttöpferei, sie sind vielmehr geradezu zum Bewegungstrieb für unsere gesamte dekorative Kunst geworden. Es wäre eine verlockende, für den zugemessenen Raum jedoch zu weit greifende Aufgabe gewesen, die der Keramik eng verwandten Bestrebungen und Leistungen unserer heutigen Kunstglasfabrikation [1]) zum Vergleiche heranzuziehen und diesen Vergleich etwa noch auf das moderne Email und die Goldschmiedekunst auszudehnen.

Während die Kunsttöpferei in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts ihren Fortschrittt zumeist der Chemie und der Ausbildung der Technik zu danken hatte, ist jetzt neben den Chemiker wieder der Künstler getreten. Denn von vornherein war es von entscheidender Bedeutung für die neue Bewegung, dass schaffende Künstler in dieselbe einsprangen und ihr — wie ehemals in Japan — nicht mit Wort und Lehre, sondern mit That und Vorbild die Wege wiesen. Dadurch aber gelangten Kunst und Handwerk wieder in ein näheres Verhältniss zu einander und öffneten sich die Schranken, die lange genug hindernd unserem Kunstleben im Wege gestanden hatten. Es ist freilich nicht zu leugnen und auch schon mehrfach betont worden, dass die junge Kunst hierbei Gefahr gelaufen ist, sich in dilettantische Spielerei zu verlieren, über dem Versuche, dem Gefallen an originellen Bildungen und reizvollen Farbenstimmungen

[1]) Vgl. die in derselben Folge erschienene Arbeit: Monographien des Kunstgewerbes: Moderne Gläser von Dr. Gustav E. Pazaurek, Leipzig 1901, Hermann Seemann Nachfolger.

den praktischen Zweck ihrer Erzeugnisse und eine diesem angemessene Formengebung zu vernachlässigen. Dies aber sind Auswüchse, die sich selbst richten. Es wird nur das Bestand haben, was sich auf solider handwerklicher oder fabrikmässiger Grundlage aufbaut. Diesen festen Boden muss und kann das Neue gewinnen; sehen wir doch, wie namentlich in Frankreich jeder neue technische wie künstlerische Versuch alsbald Fühlung mit der Industrie erstrebte und sich praktischen Zielen zuwendete.

Bei dem Zurücktreten eines ihrer edelsten Zweige, der Fayence, welche der Abkehr von den historischen Stilarten zum Opfer fiel, gipfeln die neuen Errungenschaften im Steinzeug, in der Ausbildung des Lüsterdekors und dem modernen Porzellan. Das Steinzeug ist an Stelle der Fayence getreten, ihm sind auch zum Teil bereits die monumentalen Aufgaben in der Plastik und Architektur zugefallen, welche bisher die Terrakotta inne hatte. Gleichzeitig aber ist durch die Ausbildung der farbigen geflossenen Glasuren und durch das, was die Franzosen mit art du feu bezeichnen, die europäische Keramik in eine bisher noch unbetretene Richtung geleitet worden. — Diese Richtung trug ferner dem modernen Bedürfnisse nach Farbenstimmungen Rechnung. Noch mehr war dies der Fall mit dem aufs höchste verfeinerten und bereicherten Lüsterdekor, der auch der Technik noch immer ein weites Feld für Versuche darbietet. — Im Porzellan war ferner, noch ehe Kopenhagen den folgenreichen Schritt unternahm, schon lange Zeit das Bestreben zu erkennen, durch Verlegung des Dekors unter die Glasur ein technisch vollkommeneres Erzeugnis zu schaffen, als die bisher übliche Muffelmalerei bieten konnte. — Es hat schliesslich das edle Material in neuerer Zeit seine ihm seit mehr als einem Jahrhundert verloren gegangene Bedeutung für die Plastik wiedergewonnen und ebenso haben im Porzellan auch die Versuche, zu einem neuen keramischen Ornament zu gelangen, zuerst Erfolg gewonnen.

Es liegt in der Natur der Sache, dass das Werdende und Neue anfangs seltsam und befremdlich erscheint, aber es führt zum Verständnis desselben, wenn man, wie wir es versucht haben, den Fäden nachfolgt, die es mit bekannten geschichtlichen Erscheinungen verknüpfen, wenn man es selbst in historischem Lichte betrachtet. Das konnten wir aber fast überall, ja wir sahen, wie viele gerade der modernsten Erzeugnisse im Grunde nur eine freie Weiterbildung von etwas Früherem waren. Kein Bruch also mit dem Gegebenen und Ueberlieferten, aber Befreiung vom Zwange desselben und lebendige Fortentwickelung! Das ist es, worauf es ankommt. Wie überall im Leben erscheint auch in Kunst und Handwerk der Zusammenhang mit Vorhandenem und Erreichtem als die sicherste Gewähr für Entwickelung und Fortschritt!

Verzeichnis der Namen von Künstlern und Fabrikanten.

(Die Ziffern bedeuten die Seitenzahlen.)

Inhalt.



Monographien des Kunstgewerbes

Herausgeber: Prof. Dr. Jean Louis Sponsel

Verlag: Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig



Das Kunstgewerbe steht unter den Kulturgütern, die in den letzten Jahrzehnten eine so unvergleichliche Blüte erfahren haben, in der vordersten Reihe. Der mächtige Aufschwung des Kunstgewerbes hat ebensowohl in Amerika wie in England, in Skandinavien wie in Belgien, in Frankreich wie in Deutschland eine neue Epoche der künstlerischen Entwickelung eingeleitet. Den gewerblichen und angewandten Künsten wird wieder allgemeines Interesse gewidmet.

Dieser grossen Kulturströmung will die Sammlung „MONOGRAPHIEN DES KUNSTGEWERBES" dienen, herausgegeben von Prof. Dr. JEAN LOUIS SPONSEL, dem in der Fachwelt wie in den Kreisen der Kunstfreunde und Sammler in gleicher Weise bekannten Dresdner Forscher. Die Bücher unserer Sammlung sollen sowohl das moderne als auch das historische Kunstgewerbe darstellen und sein Verständnis fördern. Ausser den einzelnen kunstgewerblichen Gebieten sollen auch die grossen Blütezeiten des Kunsthandwerks und seine wichtigsten Pflegestätten behandelt werden.

Die „MEISTER DES KUNSTGEWERBES", eine Sondergruppe der grösseren Abteilung, sollen endlich die bahnbrechenden Schöpfer, die Pioniere und Genies des Kunsthandwerks wie in einer Galerie vereinigen.

Die Mitarbeiter der Sammlung haben sich sämtlich durch eigene Forschung auf dem von ihnen behandelten Gebiete heimisch gemacht und beherrschen ihren Stoffkreis so, dass sie die leitenden Züge der Entwickelung, die durch das Material bedingte technische Behandlung und die Stellung unserer Zeit zu den Werken der Vergangenheit und der Gegenwart durchaus exakt und erschöpfend darzustellen vermögen. Ebenso haben sie sich in der gerade für das Kunstgewerbe so wichtigen Frage der Kennerschaft durch langjährige Erfahrung erprobt und bewährt. Jedes Heft wird so reich als nur möglich und so eingehend, als es der Stoff verlangt, durch Abbildungen illustriert. Auch werden da, wo grösstmögliche Treue der Wiedergabe geboten ist, Lichtdrucke — und da, wo die farbige Wiedergabe der Originale für deren Wirkung in erster Linie steht, Farbentafeln beigefügt.

Bis jetzt sind folgende Bände erschienen:

Dr. Wilhelm Bode, Berlin, Geheimer Regierungsrat, Direktor an den Berliner Museen.
„Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit." Preis in Leinw. geb. 8 M., in Leder geb. 9 M.

Dr. Gustav E. Pazaurek, Kustos des Nordböhm. Gewerbemuseums in Reichenberg.
„Moderne Gläser." Preis in Leinw. geb. 6 M., in Leder geb. 7 M.

Dr. Adolf Brüning, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin.
„Die Schmiedekunst seit dem Ende der Renaissance." Preis in Leinw. geb. 6 M., in Leder geb. 7 M.

Dr. Hermann Lüer, wiss. Hilfsarbeiter am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Technik der Bronze-Plastik." Preis in Leinw. geb. 5 M., in Leder geb. 6 M.

Prof. Richard Borrmann, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Moderne Keramik." Preis in Leinw. geb. 5 M., in Leder geb. 6 M.

In Vorbereitung:

Dr. Wilhelm Bode, Berlin, Geheimer Regierungsrat, Direktor an den Berliner Museen.
„Die italienischen Hausmöbel der Renaissance." Preis in Leinw. geb. 5 M., in Leder geb. 6 M.
„Bilderrahmen in alter und neuer Zeit."
„Florentiner Majoliken des 15. Jahrhunderts."

Prof. Richard Borrmann, Direktorialassistent am kgl. Kunstgewerbemuseum Berlin.
„Antike Möbel und Hauseinrichtungen."

Dr. Friedrich Dörnhöffer, Kustos des Kupferstichkabinetts der k. k. Hofbibliothek in Wien.
„Das Buch als Kunstwerk. Druck und Schmuck."

Cornelio von Fabriczy, Stuttgart.
„Medaillen der italienischen Renaissance."

Dr. Otto von Falke, Direktor des Kunstgewerbemuseums Köln.
„Deutsches Steinzeug."

Dr. Adolf Goldschmidt, Privatdocent an der Universität Berlin.
„Frühmittelalterliche Elfenbeinskulpturen."

Dr. Richard Graul, Direktor des kgl. Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig.
„Bronze-Klein-Plastik seit der Renaissance."

Dr. Peter Jessen, Direktor der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums zu Berlin.
„Wohnungskunst seit der Renaissance."

Professor Ferdinand Luthmer, Direktor der Kunstgewerbeschule in Frankfurt a/M.
„Deutsche Möbel der Vergangenheit."

Dr. Jean Loubier, Direktorial-Assistent an der Bibliothek des kgl. Kunstgewerbemuseums Berlin.
„Das Buch als Kunstwerk. Bucheinband in alter und neuer Zeit."

Wirkl. Geh. Ober-Reg.-Rat K. Lüders, Grunewald-Berlin.
„Berliner Porzellan."

Professor Dr. Alfred G. Meyer, Dozent an der Technischen Hochschule Charlottenburg.
„Stil, Stilgeschichte und Stillehre."

Professor Dr. Erich Pernice, Direktorialassistent an der Antikenabteilung der kgl. Museen Berlin.
„Antike Gold- und Silber-Arbeiten."

Dr. Friedrich Sarre, Berlin.
„Persische Keramik."

Professor Dr. Christian Scherer, Direktorial-Assistent am herzoglichen Museum in Braunschweig.
„Elfenbeinplastik seit der Renaissance."

Dr. Julius von Schlosser, Direktor an den kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien.
1. „Höfische Wohnungskunst im Mittelalter."
2. „Kunst- und Kuriositäten-Kammern seit der Renaissance."

Professor Dr. Paul Seidel, Dirigent der Kunstsammlungen des kgl. Hauses und Direktor des Hohenzollern-Museums Berlin.
„Die dekorative Kunst unter Friedrich I. von Preussen."

Professor Dr. Jean Louis Sponsel, Dresden, Dozent an der technischen Hochschule Dresden.
1. „August der Starke und das Kunstgewerbe."
2. „Deutsches Rokoko."

Dr. Richard Stettiner, Assistent am Kunstgewerbemuseum Hamburg.
„Sèvresporzellan."

Professor Henri van de Velde, Weimar.
„Philosophie und Aesthetik des Kunstgewerbes."

Professor Dr. Franz Wickhoff, Wien, K. K. Universität.
1. „Der italienische Garten."
2. „Die Wohnung in den Niederlanden und in Frankreich im 15. Jahrhundert."

Julius Zöllner in Leipzig.
„Das Zinn in alter und neuer Zeit."

An Mitarbeitern sind ferner gewonnen worden: Direktor Angst, Zürich, Professor Dr. Justus Brinkmann, Hamburg, Direktor Dr. Deneken, Krefeld, Professor Dr. Alfred Lichtwark, Hamburg u. a.

Interessenten, welche eingehendere Prospekte zugeschickt haben wollen, werden gebeten, ihre Adresse dem Verlag Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig, Goeschenstrasse 1 bekannt zu geben.

